



UNIVERZITA KARLOVA V PRAHE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ETNOLÓGIE

Antropologický seriál

Kognitívne a semiotické modely kultúry

DIPLOMOVÁ PRÁCA

Milan Durňak

/jednoodborové prezenčné magisterské štúdium/

2011

Antropologický seriál: kognitívne a sémiotické modely kultúry

/Anthropological series: cognitive and semiotic models of culture/

Vedúci diplomovej práce:

PhDr. Jaroslav Skupník, PhD */ÚSTAV ETNOLÓGIE, FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVEJ V PRAHE, ČESKO/*

Konzultant diplomovej práce:

MgA. Jaroslava Bagdasarova, PhD */MAX PLANCK INSTITUTE FOR SOCIAL ANTHROPOLOGY, HALLE, NEMECKO/*

Prehlásenie:

Čestne prehlasujem, že diplomovú prácu : ***Antropologický seriál - kognitívne a sémiotické modely kultúry***, som vypracoval samostatne za použitia a citácie rôznorodých použitých prameňov a literatúry. Táto práca nebola použitá v rámci iného vysokoškolského štúdia ani k získaniu iného alebo podobného titulu.

V Prahe dňa

Podakovanie:

Považujem za veľmi dôležitú súčasť úvodnej oficiálnej vyjadriť poďakovanie všetkým tým, ktorí akoukoľvek formou prispeli k finálnej podobe tejto práce, a predovšetkým zvýrazniť prínos dvoch ľudí, pod ktorých patronátom táto štúdia vznikla. Ďakujem svojej konzultantke Jaroslave Bagdasarovej a školiteľovi Jaroslavovi Skupnikovi za cenné rady, pripomienky a návrhy.

Abstrakt:

Autor rozvíja metodologický rámec vizuálnej antropológie zhromaždením disciplinárnych poznatkov a ich samotnou verifikáciou v terénnej praxi. Táto konektivita predstavuje základný element posunu, od informatívnej a interpretatívnej verzie etnografického /antropologického/ filmu k jeho funkčnej manipulativnosti, sociálnej a kultúrnej analýze. Predmetom práce je interdisciplinárna metodológia a možnosti využitia kognitívnych a sémiotických analytických schém v procese vzniku a tvorby antropologického seriálu. Celý projekt terénneho výskumu a film *tumenge (I.; II.; III.)* sa sústreďuje a tématicky pojednáva o interetnických vzťahoch v obci Palota na severovýchodnom Slovensku s bližším prihliadnutím na lokálnu rómsku osadu a jej obyvateľov.

Abstract /english version/:

The author of the thesis has developed a methodological framework of visual anthropology by collecting relevant information concerning the subject and by verifying this knowledge practically in an authentic living environment. This interconnection represents the main twist in the methodology, which turns away from the informative and interpretative version of ethnographic (anthropological) film and moves towards its functional, socio-cultural analysis. The subject of the thesis is an interdisciplinary research and possibilities of applying cognitive and semiotic analytical schemes into the process of directing an anthropological series. The entire project of an authentic ethnographic research and the film **tumenge (I., II., III.)** attempt to display the interethnic relations in the village Palota in the North-East of Slovakia, particularly bringing the life in the local Roma settlement and its individual members into sharp focus.

Kľúčové slová:

Vizuálna antropológia, vizuálna etnografia, etnografický film, antropologický seriál, vizualita a kultúra, kognitívne modely, sémiotika, štruktúra, medialita, komunikácia, interakcia, percepcia, reprezentácia

Keywords:

Visual anthropology, visual ethnography, ethnographic film, anthropological series, visibility and culture, cognitive models, semiotics, structure, mediality, communication, interaction, perception, representation;

Antropologický seriál

Obsah práce:

I. Úvodom

I.1. Úvod k práci.....	11-15
I.2. Úvod k seriálu.....	14-15

II. TUMENGE - formalizácia

II.1. Etnografičnosť filmu /filmová etnografia/.....	16-18
II.2. Prípad interetnických vzťahov - model Palota /špecifikácia terénu/.....	18-19
II.3. Konštrukcia.....	20
II.3.1. Problematika formy.....	20-21
II.3.2. Naratologická konkretizácia - scénar a jeho antropologická adekvátnosť.....	22-23
II.3.3. Jazyk filmového diela.....	24
II.3.4. Strihová skladba - podmienky definície.....	25-28
II.4. Štruktúra.....	28
II.4.1. Kultúrna podstata schématicizmu.....	28-29
II.4.2. Jednotka a vzťahy - symbolizácia.....	29-30
II.4.3. Sémiotika obrazu.....	31-33
II.4.4. Sémiotika zvuku - lingvistické aspekty.....	34-35
II.4.5. Znak a symbol - konotácie, dekonotácie.....	35-36
II.4.6. Významy - syntagmá a paradigmatá.....	36-37
II.4.7. Modelové aspekty kultúry - sociálne systémy.....	37-41

III. TUMENGE - konkretizácia

III.1. Možnosti interpretácie.....	42-47
III.1.1. Etické problémy realizácie filmu.....	47-49
III.1.2. Recepčia - percepcia.....	50-51
III.1.3. Perspektívnosť záberu.....	52-53
III.1.4. Komunikácia - interakcia.....	53-54

Obsah práce - pokračovanie:

III.2. Kognitívne modely a schémy - interdisciplinárna perspektíva.....	51-55
III.2.1. Model a podstata.....	55-58
III.2.2. Psychoanalytický diskurz.....	58-60
III.2.3. Autoreflexia poznania a reprezentácie.....	60-61
III.2.4. Fenomén priestoru - definícia hraníc intímneho a verejného priestoru.....	61-64
IV. Záver a zhodnotenie /slovenská verzia/.....	65
V. Resumé /english version/.....	66
VI. Použitá literatúra	67-70
VII. Zoznam citovaných filmov.....	71
VIII. Výberové internetové odkazy.....	71
IX. Interné prílohy:	
IX.1. Photo index A. - výberové obrazové sekvencie zo seriálu	73
IX.2. Photo index B. - fotografie z realizácie natáčania projektu <i>tumenge</i>	74-75
X. Externá príloha:	
X.1. Tumenge I.; II.; III. ; - projekt antropologického seriálu - modelový variant /2 DVD - 3 filmy/	

I. Úvodom

I.1. Úvod k práci

Myšlienka etnografického či antropologického filmu je doménou moderných konceptov kultúrno-antropologickej metodológie od 60. rokov 20. storočia, jej moderný výraz a forma je neustále aktualizovaná, dotváraná, formovaná a predovšetkým priebežne recenzovaná a kritizovaná. Polemika, na báze ktorej sa v podstate vytvárala vizuálno-antropologická subdisciplína ostáva nedokončenou kapitolou v abstraktnej encyklopédii vedy, čo len potvrdzuje a legitimizuje fakt jej vedeckej opodstatnenosti.

Filmovať, vizualizovať videné, obrazovo interpretovať skutočnosť bolo imaginárnym snom etnológie, domnievam sa, od nepamäti. Ako náhle technická dispozícia dosiahla stupeň relevantnej vedeckej aplikovateľnosti, jej hodnota sa už len zvyšovala. Fotografia a film znamenali vďaka svojej obrazovej komplexnosti rozšírenie platformy výskumu a dokázali interpretovať to, čo slová dokážu len symbolizovať (neskôr zistíme, že v oblasti vizuality je to so symbolizáciou podobné). Túto skutočnosť zaznamenávali bádatelia vo všetkých časopriestoroch. Napriek vedeckým hodnotám oboch vizuálnych médií, v tejto práci metodologicky vychádzam z filmu ako pohyblivého média, založeného na podstate obrazu a zvukovej synchronizácii (audiovizualite.) Obraz-fotografia ostáva jeho semiotickým - konštrukčným prvkom.

"Vizuálne výskumné metódy", nie sú čisto zrkové, skôr prikladajú väčší priestor vizuálnym aspektom kultúry. Tieto metódy sa zároveň nemôžu užívať separátne od iných; nemôže existovať ani čisto vizuálna etnografia, ani čisto vizuálny prístup ku skúmaniu kultúry. Terajší pomer je založený na vzájomných reláciách vizuality a etnografie, kultúry a jej jednotky (PINK 2009: 33-34). Samotný vývoj etnografického/antropologického filmu¹ sa odráža vo viacerých inovačných posunoch, ktoré Peter Loizos (1993: 10) zhrnul do štyroch základných modulov:

- 1.) technológie produkcie - sa neustále zlepšovali, vyvíjali, boli jednoduchšie do užívania;
- 2.) podstata námetov - sa prekvapivo rozšírila, a hlavne si uvedomila legitímne úlohy modernej etnografie;

¹ Oba termíny vnímam ako synonymá v kontexte tejto práce, pričom sa ale v ďalšom konštruovaní práce prikláňam vo verejne "nepoškvrnenom", a vedecky predpokladám čistejšom termíne *antropologický film*.

- 3.) argumentačné stratégie - autori filmov sa naučili kombinovať viaceré filmárske postupy a kombinovať viaceré reprezentačné modely;
- 4.) etnografická autentizácia - sa posunula smerom k rôznym formám vysvetľovania a kontextualizácie filmu;

Diskusia na poli vedeckej akceptácie a relevantnosti medzi pozitivistickým prúdom antropológie a postmodernistickým vyústila do symbolických prienikov, v ktorých sa experimentalita filmovej interpretácie stretáva s niekedy až nenápadným vedeckým inštrumentárom. S vizualizačného média sa postupne vytráca, ak sa už dávno nevytratil, model tzv. urgentnej alebo záchranej etnografie, ktorým film či fotografia jednoznačne funkčne disponovali a naďalej budú hrať prím v dokumentačnom procese "večného" záznamu kultúrnych faktov. *Záchranná antropológia hľadá do minulosti. Nie je to súčasnosť alebo budúcnosť spoločnosti, ale jej minulosť, čo má význam a platnosť* (GRIMSHAW 2011: 83).

Cieľom tejto práce v žiadnom prípade nie je podávať historiografický prehľad dejín vizuálnej antropológie, alebo systematicky interpretovať poznatky rôznych autorov bádajúcich na tomto metodologickom poli. Domnievam sa, že v priestore centrálnej Európy je potrebné aplikačne zosumarizovať všetky validné analytické nástroje, prostredníctvom ktorých je možné dosiahnuť určitý schématus, ktorého aplikáciou na film ako médium by bolo reálne možné získať komplexný prehľad poznatkov, ktoré jeho možnosti ponúkajú. Regionálny akademický charakter etnológie a kultúrnej antropológie a obecný spoločenský status dokumentaristiky, ktoré sa v priestore strednej Európy vyformovali predovšetkým ako nezávislé disciplíny, odráža nosný pilier celej diskusie nad problematikou antropologického filmu. Tento fakt, ale nevypovedá o tom, žeby v tomto priestore nevznikalo nič, čoby bolo späť s antropologickou tematikou a metodikou, práve naopak. Diferencia týchto disciplinárnych blokov vytvorila sieť odlišných prístupov, povedzme, k skúmanému objektu, ktoré sa mnohokrát prelínali. Špecifické je, že takmer paralelne s vývojom svetového trendu v dejinách dokumentárneho filmu². Filmove médium sa pokúšalo analyzovať mnoho autorov s mnohými nástrojmi, pokúšali sa na film nazerať ako na štrukturálne dielo a teda skúšali konkretizovať jeho jazyk, pozerali sa na to, ako sa dielo "číta", či proces pozerania sa na film je analogický s percepciou kníh, mýtov..., skúšali sa ozrejmiť tie kognitívne procesy vznikajúce pri filme, ktoré predovšetkým odlišovali film fikčný od filmu reality.

Táto práca sa na strane jednej snaží bojovať s týmito konvenčnými pohľadmi a na strane druhej je ich experimentálnym prienikom. Snaží sa aplikovať viaceré analytické (teoretické) metódy, pri rozbere filmového, resp. audiovizuálneho diela, skúša ozrejmiť kognitívne procesy súvisiace s jeho vznikom a

² Dokumentárny film predstavuje špecifické krídlo v prístupe k skúmaniu reality a jej filmovej interpretácie. V mnohých krajinách dodnes reprezentuje homogénne krídlo s jeho antropologickým variantom.

jeho "životom", zosúladuje autorov aktuálny potenciál v možnostiach praktickej realizácie vizuálnej etnografie a antropologického filmu a vytvára koncept antropologického seriálu.

Podobné stanovisko v tomto smere zastávajú mnohí autori. Citujem Petra D. Stebbinga (2004: 63) z jeho analytického článku *A Universal Grammar for Visual Composition?: "Domnievam sa, že v smere dosiahnutia viacerých objektívnych stanovísk je potrebné aplikovať multidisciplinárnosť a predovšetkým multikultúrne poznanie."* Následne autor rozvíja svoje myšlienky a zdôrazňuje: *"Sú to práve antropológovia, etnológovia, evolučný biológovia, neuropsychológovia a archeológovia, ktorí môžu prínosné vplyvať na rozvoj vedy o univerzáliach vizuálnych kompozícií."*

Tri filmové diely filmu *tumenge* nie sú výstupmi z terénneho výskumu, ale oni samé predovšetkým výskum predstavujú. V tomto smere poukazujem na eminentný rozdiel medzi klasickým časozberným filmovým dokumentom³ a mnou prekladaným projektom antropologického seriálu. Ten vznikol tri roky, pričom každá časť filmu je takto analogicky členená ku každému roku. V priebehu rokov 2009-2011 som zhromažďoval viaceré filmové sekvencie a premýšľal nad tým, do akej miery zafixovať reflexívne aktuálny stav porozumenia a komunikácie medzi autorom - subjektom a objektom výskumu - rómskou komunitou v obci Palota. Práve spojenie kognitívnej roviny a semiotickej analýzy sa mi javí v tejto práci ako vhodné. Adekvátnosť rôznorodých metodologických postupov, ktoré sú interdisciplinárne a teda nedisponujem ich maximálnym možným poznaním, je v tomto úvodnom štádiu ťažké posúdiť. Antropologické poznanie však do určitej miery vychádza z experimentálnej komparácie a mám nádej, že prinesie svetlo i do mnou konštelovaného konceptu, a tento diskurz do viacerých disciplinárnych oblastí prinesie určité satisfakcie.

Nestaviam sa do pozície inovátora, ani do polohy teoretika systematicky zhrňujúceho poznatky. Východiska mojej práce spočívajú v transformácii vyššie zmieňovaných metodologických postupov do tej podoby, ktorá by dokázala stanoviť vhodné argumentácie pre termín antropologického seriálu. Ten by sa stal predovšetkým vhodným konceptom pre antropologickú analýzu modelov, založených na kultúrno-sociálnej báze, ktoré by dokázali poskytovať vzorku tých sémiotických a kognitívnych systémov, ktoré by zvýraznili potrebu rozvíjania tohto aktuálneho subjektu.

Na tomto základe je formovaná celá práca, ktorá sa však **skladá z dvoch primárnych diel**. Samotnej teoretickej práce, ktorá je pohľadom a synkretizmom do nastolenej problematiky a jednotlivých kapitol, venujúcich sa konkrétnym oblastiam výskumu (etnograficnosti, semiotike, forme,

³ V Českej republike sa tomuto konceptu venuje napr. dokumentaristka Helena Třeštíková, na Slovensku Jaroslav Vojtek, a mnohí ďalší.

kognitívite), a druhá časť celého projektu diplomovej práce vytvára praktická forma, antropologický seriál *tumenge* /3 diely/. Keďže filmová interpretácia doposiaľ nenachádza v akademickom "nefilmovom" prostredí svojej strategickej akceptácie, môže byť iba praktickou prílohou celej tejto práce. Jej percipienta, by som však chcel poprosiť o vzatie v úvahu jej systematický prienik a doplňujúci charakter. To, čo nemôže interpretovať audiovizuálna forma, vysvetľuje a objasňuje text. Predovšetkým upriamujem čitateľovu pozornosť na graficky odlišiteľné bloky tumenge príklad, ktoré predstavujú prepojenie práce s filmom a krátky diskurz písaný hlavne vo forme reflexie, ktorú považujem za veľmi výraznú a dôležitú. Jednotlivé doplnkové, ilustratívne obrazové sekvencie z konkrétnych častí seriálu sú označované napríklad: **sekvencie 1. - 006** - prvá číslica označuje časť seriálu, z ktorej snímky pochádzajú, druhá označuje poradie, resp. číslo konkrétnej ukážky v tejto práci, slúžiace pre lepšiu orientáciu.

Samotný antropologický seriál sa riadi svojou vlastnou štruktúrou, a zdôrazňujem, že v komparácii s touto prácou predstavuje terénne analytické médium a táto teoretická časť je jeho sprievodným metodologickým (zároveň analytickým) konceptom. Pre lepšiu exemplifikáciu uvádzam v práci zároveň viaceré názorné filmové diela, prostredníctvom ktorých konkrétnejšie ilustrujem daný moment.

I.2. Úvod k seriálu

Praktická a aplikačná časť tejto práce je založená na autorskom antropologickom seriáli *tumenge*, ktorý sa skladá z troch dielov, ktoré vznikli s určitým časovým odstupom v tom istom tematickom poli. Celý antropologický seriál nie je len mediálnym výstupom z terénneho výskumu, ale sám predovšetkým výskum predstavuje. Metodicky je preto postavený na inej anabáze ako autor-etnograf tzv. "pišúcej vedy". Etnograf - filmár prichádza do terénu s jasne definovaným postavením filmára skutočnosti. Snaží sa maximálne a čo najrýchlejšie interreagovať skutočnosť tak, aby jeho filmárska pozícia bola danou kultúrou čo najrýchlejšie akceptovaná. Vzájomne sa vytvára špeciálna konštrukcia sociálnych vzťahov, v ktorej antropológ už nehrá len rolu nekonečného zvedavca, ale predovšetkým človeka, ktorý môže bezprostredne zachytiť mnohé profánne i tabuizované. V tomto smere preto zohrávajú významnú rolu otázky etiky a možnosti používania snímacej techniky. Film v seriálovom podaní "rozpráva" predovšetkým o interetnických vzťahoch v dedine Palota na severovýchodnom Slovensku, v ktorej žijú Rusíni a Rómovia. Tieto etnické skupiny majú v obci jasne definované pravidlá a konvencie, ktoré zároveň konštituuju ich vzájomne vzorce spoločenského

správania. V prvej časti sa percipient oboznamuje s terénou a s kultúrnou pozíciou a statusom oboch etník. Metodicky je film vytvorený tak, aby zároveň odrážal určitý regionálny schématicizmus tvorby dokumentaristickej školy, ktorý viac-menej odráža percepčné hľadisko filmového publika, čím minimalizuje priestor pre reflexiu a pozadie tvorby, ktoré súčasná moderná vizuálna antropológia pokladá za určujúce. Osobne sa s týmto hľadiskom stotožňujem, preto v nasledujúcej časti filmu, posúvam interpretačnú rovinu z týchto zdiskreditovaných sfér stereotypného vizualizovania ďalej, čím sa prvý diel značne antropologizuje. Nie je primárnym cieľom autora ani tejto práce vytvárať cielený naračný módu založený na konkrétnom článku z danej kultúry, tak aby defragmentoval všetky ideí filmu. Konštrukčne sa kamera stavia do pozície pozorovateľa rôznych akcií a neustálej verifikácie získaného; hľadá kultúrne aspekty, ktoré vypovedajú o emočnom a kognitívnom rámci nasnímaného materiálu. Z tejto druhej časti filmu systematicky prechádzam k vizuálnej analýze získaného statusu, ktorý by sa mal následne po viacerých percepčných zlomoch do určitej miery prejaviť. Participatívne observujem vývoj, ktorý symbolicky cyklí konkrétne príbehy a vytvára individuálne dejové línie, ktoré by bolo možné z filmu vypožorovať.

Antropologický seriál vznikol v rokoch 2009-2011 a pojednáva o troch filmoch, ktoré predstavujú tri obdobia filmovania v teréne rómskej osady, ktoré fixuje vo svojom chronologickom význame. To znamená, že všetky tri diely vznikli tak, že najprv som realizoval terénny výskum za použitia snímacej techniky, následne som z takto získaného materiálu vytvoril film, ktorým som chcel interpretovať a **reprezentovať** v plnej reflexii toho, ako sa vytvárala moja percepcia a jej transformácia do filmu. Týmto základom sa vyrovnávam s obojstrannou participáciou a interakciou objektu- subjektu na procese tvorby filmu. Z formálneho hľadiska sa k divákovi dostávajú tri rôzne celky, ktorých porozumenie by teoreticky malo pozostávať z ich chronologickej narácie.

V celom tomto experimentálnom filmovom modeli som si položil predovšetkým za cieľ, otestovať možnosti a validitu rolí snímacieho zariadenia v procese terénneho výskumu, v procese vizuálnej etnografie. Antropologický seriál je teda hypotézou, ktorú sa snažím v nasledujúcom texte overiť a verifikovať jej relevantnosť.

Konkrétne pasportizačné údaje súvisiace s antropologickým seriálom uvádzam na obale DVD nosiča, ktorý predstavuje externú prílohu tejto práce (X.1)

II. TUMENGE - formalizácia

II.1. Etnografičnosť filmu /filmová etnografia/

Na akom základe je postavená priam vedecká konotácia etnografického alebo antropologického filmu,⁴ alebo v ktorých atribútoch povstáva etnografický význam takéhoto diela, tieto i mnohé iné otázky, ktoré súvisia s vizuálnym stvárňovaním kultúry si kladú teoretici (vizuálnej) antropológie už takmer storočie a v akejsi špirále myslenia zotrávajú a vracajú sa k premysleným tvrdeniam a postupom položených *kedysi*,⁵ Zmysel a podstata, prečo sa film a antropológia vzájomne prelínajú a dopĺňujú, spočíva v ich do určitej miery paralelnom vývoji, a takisto v ich význame. Film alebo lepšie povedané určité (nielen) vizualizačné zariadenie disponuje schopnosťou nielen zaznamenať niečo, čo je viditeľné⁶ v kultúre človečenstva, ale zároveň má výnimočnú priam až magickú schopnosť fixovať konkrétne kultúrne vzorce, modely, ktoré reprezentujú jeho tvorcu a zároveň objekt jeho záujmu. Táto dispozícia je výnimočná a poskytuje nám omnoho širší potenciál možností, v smere etnografického výskumu, v ktorom film už nehrá len interpretatívne záznamové médium, ale zároveň film sám sa stáva objektom výskumu a antropologického záujmu. Terén teda nebude sociokultúrnym priestorom, ktorý by bol od počiatku predurčený, naopak v ňom bude dochádzať k neustálemu pohybu, výmene pohľadov, vzájomnému pozorovaniu a jemným rozporupným hodnoteniam, komentárom a úpravám hodnôt, kritérií a k zmene hodnotiacich nástrojov, či najrôznejších súdov, ktoré nebudú musieť byť nutne zlučiteľné. (PIAULT 2011: 64) Medzi týmito zložkami vzniká určitý priam transcendentálny vzťah, ktorý by svojou virtualitou dokázal ilustrovať kultúru a imagináciu.

Terén vystupuje predovšetkým ako dynamická realizačná platforma, ktoré sa mení na základe interaktivity objekt- subjekt a zároveň vo formovaní kultúrnej reprezentácie, ktorá disponuje performatívnym charakterom určitých konvenčných konceptov, modelov, ktoré v Lawlessovom podaní (1996) sa javia ako modely ľudové, a ľudia sa nimi aktívne riadia, pri konkrétnej vzniknutej situácii. Participáciou (aktívnou i pasívnou), sa etnograf stáva spúšťačím mechanizmom pre vytváranie individuálnej a kolektívnej recepcie. V týchto podmienkach vzniká metodológia takto definovanej práce bádateľa.

⁴ V tejto práci pristupujem k týmto termínom so značného synonymického zamieňania týchto prívlastkov, pretože v celi tejto práce je ustanoviť analytický model pre film ako taký, film ktorý je produktom kultúry.

⁵ Podobný postoj zastáva aj napr. Tomáš Petrání (2011).

⁶ Vizuálna antropológia logicky zakladá na tvrdení, že kultúra je prejavovaná prostredníctvom viditeľných (vizuálnych) systémov v gestách, ceremóniách, rituáloch, artefaktoch situovaných v kultúrne konštruovanom a prírodnom prostredí (RUBY 1996: 1345).

"Niet jednoduchej odpovede na otázku, čím klasifikujeme niektoré činnosti, obrazy, texty, myšlienky, alebo určitý úsek vedomia, práve za etnografické. Ojedinelý okamih, umelecké dielo, nie je vo svojej podstate samo o sebe etnografické, ale môže sa ním stať zadefinovaním vďaka interpretácii a kontextu." (PINK 2009: 35)

Kedy však môžeme hovoriť o filme etnografickom? Mnohí autori si neustále kladú otázky, či je vôbec možná takáto kategória, a či by bolo reálne identifikovať takýto objekt bez jeho symbolického označenia.⁷ Piault (2011: 25) hovorí len o *etnologickom prístupe*. Jay Ruby (1975) uprednostňuje označenie *antropologicky orientované snímky*. Jean Rouch v roku 1968 prehlásil: "Film sa stáva etnografickým, keď spojí prísnosť vedeckého výskumu s umením kinematografického predstavenia tématu." (COPANS 2001: 95) Etnografický film vznikol ako fenomén kolonializmu (HOCKINGS ed.1995: 15), venuje sa popisovaniu spoločenských podmienok podľa definície platnej v spoločenských vedách a kladie si za cieľ vedecký zámer podobne ako filmová tvorba praktizovaná v rámci exaktných vied, pri vedomí prípadnej rušivej role pozorovateľa. Etnografická filmová tvorba zohrala vo vývoji dokumentárneho filmu významnú úlohu. (GAUTHIER 2004: 266) V priestore Československa bolo v minulosti (a de facto tento status v širších kruhoch pretrváva) týmto termínom označované filmové dielo (dokumentárny film), ktoré popisovali určitý etnografický (folklórny) zaujímavý prvok.⁸ Mnohé z filmov, ktoré sa označujú ako dokumentárne⁹ nesú v sebe práve atribúty etnografičnosti, zachytávajú to, čo je z hľadiska etnografie dôležité, prínosné, či zaujímavé. A zároveň metodicky postupujú tak akoby to robili ľudia, ktorí sú autormi filmu etnografického alebo antropologického. Dodnes je v tomto smere citelný akt rozkolu kinematografie a vied antropologického smeru, preto je v tomto smere veľmi relatívne dospieť, alebo sa prikloniť k tej- ktorej definícii. Najznámejšie dielo Roberta Flahertyho: *Nanuk - člověk primitivní* (Nanook of the North, 1922) je mnohokrát označované za významné dielo dokumentárneho filmu, a zároveň za "prvý skutočný celovečerný etnografický film" (PORYBNÁ / ČENĚK eds. 2011: 12) Ešte pred ním sa objavil priekopník menom *Félix-Louis Regnault*, používajúci Mareyho kameru, ktorý natočil prvý etnografický film (žena z kmeňa Wolofov, zachytená pri výrobe hlinených hrncov na etnografickej výstave o západnej Afrike) a verejne ho premietol, v decembri roku 1895. (GAUTHIER 2004: 57)

⁷ Samotný film ako taký, zbavený kategorizácie vo svojej definícii, je v určitom zmysle antropologický. Je produktom, výrobkom, ktorý podlieha tržne ekonomickým vzťahom obehu tovaru. Je zároveň výtvarom "kultúrnym", teda ideologicky podmieneným a je výsledkom imaginatívnych schopností sociálne podmieneného a utváraného jedinca (PETRÁŇ 2011: 96).

⁸ S trochou zjednodušenia sa dá povedať, že dejiny slovenskej kinematografie vychádzajú predovšetkým z folklóru a folklórnych tradícií. I preto je povšimnutiahodný fakt, že v 90. rokoch sa dedina a folklórne témy z hraného filmu takmer vytratili. Sťahujú sa dokumentárneho filmu. Ten zachytáva živý obraz súčasného vidieka, ľudí, stav ich materiálneho i duchovného života. A treba povedať, že veľmi úspešne (LANGEROVÁ 2007: 182).

⁹ Výraz dokumentárny sa dokonca prvýkrát objavil v kritike, ktorú používali Francúzi pre svoje cestopisné filmy. Grierson ho použil, keď opisoval Moanu Roberta Flahertyho, film, ktorý pojednáva o ostrovanoch južných morí. Neskôr redefinoval tento pojem ako "produkčný prostriedok vyjadrenia skutočnosti" (HARDY 1967: 5).

Antropologickým seriálom sa snažím osobne vymotať z pátrania po terminologickom absolutóriu a nájsť cestu k etnografičnosti, predovšetkým v samotnému poznaniu, skúsenosti. V tomto smere sa vynára i pojem tzv. vizuálnej etnografie, predovšetkým z prostredia britskej školy antropologickej vyjadrujúci skutočnosť, že kamerou sa ako výskumnou metódou dosahuje nového antropologického poznania, a že študovanú sociálnu realitu je možné predstaviť prostredníctvom filmu alebo videa ako súčasť etnografickej reprezentácie. (BAGDASAROVA 2008: 6)

II.2. Prípád interetnických vzťahov - model Palota /špecifikácia terénu/

Obec Palota sa nachádza v severovýchodnej časti Slovenska, v okrese Medzilaborce, v bezprostrednej blízkosti štátnej hranice s Poľskom s ktorým ho spája nedávno prebudovaný cestný medzinárodný priechod. V horskom prostredí Východných Karpát žije autochtónne prevažne rusínske osadenstvo. Z celkového počtu obyvateľov obce (187), je Rusínov a Slovákov cca 110¹⁰, zvyšok obyvateľov tvoria Rómovia, ktorí prišli do dediny v roku 1974, so zámerom vypomáhať v lokálnom poľnohospodárskom družstve (vtedajšie JRD). Ako uvádza miestny kronikár¹¹, ktorý zaznamenáva celý príchod *"obyvateľov cigánskeho pôvodu"*, jednalo sa o osemčlennú rodinu z 25 km vzdialenej dediny Havaj, ktorá prišla vypomáhať. Komplexnejšie sa však jednalo o kumuláciu viacerých hľadísk, nakoľko práve v období, kedy do obce prichádzajú Rómovia, teda prvá rodina a v nasledujúcich rokoch sa pridávajú ďalšie dve, ktoré už kronikár neudáva, sa z perspektívy štátnej politiky realizuje nepríliš úspešná stratégia organizovaného rozptylu. V súčasnosti žije v osade cca 77 Rómov, ktorých presný aktuálny počet je zložitý zistiť, nakoľko sa mnohí z Rómov, už dlhodobo vyskytujú mimo svoju materskú osadu, z dôvodu práce, dostupnosti služieb a celkových lepších životných podmienok. Obývajú priestor v tesnom extraviláne obce, za riekou. Celá osada stojí na cirkevných pozemkoch a de facto je pod správou samotnej obce a príslušného úradu, ktorý sa spolupodieľa na riešení akútnych obytných problémov jej obyvateľov. Celá táto konektivita a "spolupráca" disponuje však viacerými limitmi, povinnosťami a rôznymi úrovňami vzťahov, ktoré dnes vystupujú ako silné stereotypné bloky nazerania týchto dvoch kultúrnych jednotiek samých na seba. Takto formulovaná dichotómia ústi do formulácie vzťahov majorita - minorita, ktoré sa špecifikujú v jednej z manipulačných pozícií. Rómovia vystupujú v tomto vzťahu ako tí, *ktorí sú najviac problémoví, aj tí, ktorí si nevedia zorganizovať svoj vlastný život, ktorí nemajú väzbu k svojmu životnému priestoru a teda ani žiadnu úctu a zo spoločenského pohľadu je*

¹⁰ Údaj nekorešponduje s oficiálnymi štatistickými údajmi, ktoré sú v tomto smere vymedzenia irelevantné. Z hľadiska tejto práce, korektnými údajmi disponuje úrad v obci, ktorý presne formuluje predovšetkým údaje o počtoch Rómov, ktorí sa "výrazne odlišujú" od ostatných obyvateľov a skladba obce sa formuluje skôr v intenciách Rómovia - nerómovia.

¹¹ Kronika Obce Palota, rok 1974, str. 73

v podstate nemožné hovoriť ani o žiadnej kultúre. Neustále, predovšetkým v období vyplácania sociálnych dávok holdujú alkoholu, všetci fajčia, a uprednostnia kúpu cigarety pred jedlom, v opačnom období, kedy nedisponujú žiadnymi peniazmi, kradnú po dedine, predovšetkým to, čo by bolo možné zameniť za nejaké peniaze.

Takto a mnohými ďalšími spôsobmi stereotypne formulujú Rómov ich nerómski susedia. V roku 2009 vzniká v obci, pri Obecnom úrade v Palote, inštitút terénneho sociálneho pracovníka, ktorý sa má spolu so svojím asistentom podieľať na "kultúrnom" rozvoji a inklúzii rómskej menšiny do väčšinovej spoločnosti. Jedná sa o dvojročný projekt, na ktorom sa výrazne finančne spolupodieľa Fond Sociálneho Rozvoja (EÚ). Tieto funkcie vykonávajú obyvatelia z dediny, čím sa obec do istej miery vysporiadava s lokálnou nezamestnanosťou a do miestnych podmienok adaptuje aktuálne možnosti. Pracovníci sa venujú predovšetkým rôznej administratíve, nepoznajú rómsky jazyk a snažia sa do určitej miery správnym smerom korigovať formálny život Rómov. *Dozerajú na nich*. Po dvoch rokoch projekt končí, lebo obec nie je schopná takýto projekt finančne ďalej utiahnuť. Končia sa možnosti, ktorými "rómska problematika" v obci disponovala. Oficiálne vzťahy medzi obyvateľmi ostávajú nezmenené. Stereotypné videnie pokračuje, adaptácie na konkrétne spoločenské možnosti sa menia¹². Tento príklad, ktorý sprevádza antropologický seriál tumenge ilustruje interetnickú náladu v obci, exempluje v týchto limitoch obmeňujúci sa status, ktorým disponujú viaceré východoslovenské dediny i malé mestá. Antropologický seriál, ktorý zachytáva tieto a mnohé ďalšie momenty, s ktorými sa má autor možnosť bezprostredne stretávať, však od zachytenia tohto stereotypu posúva vďaka svojim vizualizačným možnostiam celý film o niečo ďalej. Dekonstruuje a poukazuje na alternatívy videnia. Všíma si nielen oficiálnu reprezentáciu vzťahov, ale konkretizuje niektoré elementy, ktoré rozkladajú túto rovinu vzťahov na menšie, viac vypovedajúce. V tomto smere sa odкрýva rovina hospodársko-ekonomických väzieb, ktoré sa za celé tie roky "spoločného" spolunažívania vytvorili, konkrétne formy a podoby sa stali normatívnymi. Poukazuje sa na konkrétne prepojenia, v smere individuálnom (*Róm - nerómska rodina*) a skupinovom (náboženská otázka). Dichotómia *my- oni* je rozložená do viacerých rovín a vyznieva systematickejšie a komplexnejšie. Jej konkrétnu podobu poskytuje antropologický seriál, ktorý je do určitej miery zmieňovaným dekonštruktivistickým procesom.

¹² Terénni sociálni pracovníci po dvoch rokoch svojej činnosti menia svoju pracovnú rolu. Hlavný pracovník odchádza do dôchodku a jeho asistentka v terénnej sociálnej práci využíva sezónnej možnosti predávania chleba a iného pečiva miestnym obyvateľom počas zimných mesiacov, kedy je lokálny obchod zatvorený.

II.3. Konštrukcia

II.3.1. Problematika formy

Nachádzame sa v 10. rokoch 21. Storočia, filmová alebo lepšie povedané snímacia technika je v štádiu schopnosti zachytiť obraz reality v čo najpresnejšom najdetailnejšom smere. Antropologický film *tumenge* je nakrútený v technológii HD¹³(1080p), ktorý v obraze poskytuje divákovi možnosť vnímať semiotické možnosti (obrazovú recepciu) v maximálnom možnom (detailnom) smere. Technológia obrazovej reprodukcie vo formáte HD vytvára v trochu nadnesenom význame takmer "dokonalý" obraz snímanej reality, ktorý je daný rozšírením obrazovej perspektívy. Vytvára konkrétnejší, v niektorých miestach reálnejší, kognitívny vzťah diváka so zobrazovanou skutočnosťou. Tá je podmienená percepciou reálnejšej, detailnejšej, ostrejšej perspektívy, ktorá opticky vytvára užší kontakt diváka so samotnou reálnou skladbou záberu.

Ako náhle sa však obrazy vyberú, zoradia do štruktúr, či sekvencií, do scén, alebo celých filmov, interpretácia a zmysel toho, čo vidíme, závisí na ďaleko viacerých faktoroch, než len na tom, či je obraz uveriteľnou reprezentáciou toho, čo sa (možno) objavilo pred kamerou (NICHOLS 2010: 15). Práve vynájdenie určitej formy, ktorá predstaví videné a transformuje ho do rozpoznateľného, je jedným z najpodstatnejších momentov celého procesu vzniku filmu. Natáčanie jednotlivých obrazových sekvencií je procesom transformácie alebo *indexácie*, ktorú v širších kontextoch rozvíjam v nasledujúcich kapitolách. Obraz sa javí iba ako určitá ilúzia reality, ktorej rámec je presne definovaný. Do tohto formátu autor kompozične radí a selektuje skutočnosť, ktorá sa odohráva pred jeho očami.

Antropológ, ktorý praktikoval zúčastnené pozorovanie a začne túto skutočnosť natáčať na filmovú kameru, za veľmi krátko odmietne len záznam javov, teda akési postranné "objektívizujúce" pozorovanie, ale snaží sa o to, aby skúsenosť, spoločnú s ostatnými členmi komunity prežil spoločne takisto filmovo. Za druhé, mu nestačí len zachytenie vonkajších primárnych skutočností, omnoho dôležitejšími sa preňho stávajú práve tie intímnejšie, často skryté súvislosti javov (BAGDASAROVA 2008: 6).

V adaptácii nášho perцепčného systému na rozpoznávanie princípov organickej (prirodzenej) organizácie má za následok priamu preferenciu tých istých princípov ako pre estetickú kompozíciu (STEBBING 2004: 69).

Estetické hľadiská zohrávajú vo filmovej formulácii významné miesta a definície. Ján Mukařovský (2007: 84) hovorí o *estetickú funkcií*, ktorá má dôležité miesto v živote jednotlivca i celej

¹³ Skratka z anglického High Definition, čo odráža formát usporiadania obraz v 1920x1080 pixeloch.

spoločnosti. Akýkoľvek predmet, či činnosť (či už prírodná alebo ľudská) sa môže stať jej nositeľom. Je jedným z hlavných kritérií, ktorú podvedome integrujeme v akomkoľvek tvorivom procese, v procese mediality. Čím viac sa etabluje nové estetické vnímanie reality, čím viac moderné umenie ukazuje reálnu stránku ideového obrazu jednej reality pravdy, krásy a dobra, tým viac sa rozširuje priestor nového nielen estetického vnímania, ale takisto životného postoja (BYSTŘICKÝ, MUCHA 2007: 131).

Estetizmus sa komplementuje ako individuálna prísada v procese transformácie formy a jeho subjektívnym vyjadrením. Má konkrétny cieľ a zvýrazňuje určité podstatné atribúty, dodáva im špecifický význam.

Forma, ktorá je individuálne podmienená, komplexnejšie akceptovaná, odráža nielen subjektívne činitele spôsobu, ktorým sa jej generátor snaží objasniť údaje, ale zároveň sa vysporiadúva s neustálou zmenou. Forma musí byť preto flexibilným a vysoko adaptívnym modelom prvej interakcie.

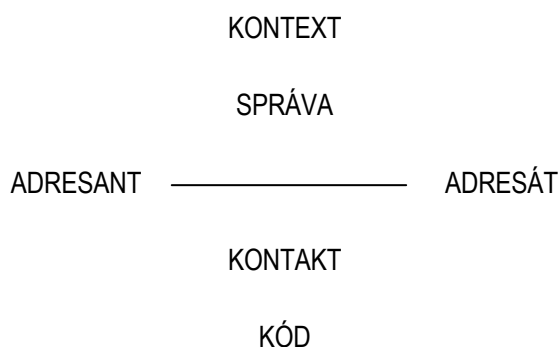
Variant antropologického seriálu ráta so symbolickým vedeckým termínom sociálna alebo kultúrna zmena. Dlhodobý charakter realizovania terénneho výskumu (analogicky vnímaného ako obdobia natáčania) v podstate zachytáva určitý proces, v ktorého aktívnom programe zohráva antropológ kľúčovú rolu a systematicky pristupuje k sledovaniu toho, čo sa v teréne, v kontexte svojho objektu deje. Stabilita je predpokladom a otázky kladené výskumom sa týkajú príčin a následkov porušenia stability. Sociálny výskum sa napríklad častejšie zaoberá otázkou, prečo ľudia *menia* svoje postoje, než prečo ľudia *zachovávajú* svoje postoje. Alebo prečo ľudia *menia* svoje chovanie, a nie prečo sú vo svojich zvykoch a aktivitách stáli. Cez to, že máme veľký počet teórií o univerzalitách stability, ich povahe, obsahu i forme, nemáme *teórie sociálneho poznania založené na konceptu zmeny* (MARKOVÁ 2007: 26, kurz. autora).

Pre mňa ako autora hrali tieto zmeny významnú rolu, zo sémiotického hľadiska umožňovali sledovať konkrétne zmeny na obraze a na druhej strane boli symbolicky poprepájané s konkrétnymi ľudskými činmi a udalosťami, ktoré sa odohrávali v tomto kultúrnom komplexe. Všetko viditeľné je odrazom neviditeľných aktov.

II.3.2. Naratologická konkretizácia - scenár a jeho *antropologická* adekvátnosť

Naratologická štruktúra vychádzala najprv zo štúdie písaných diel (CHATMAN 2008, MUKAŘOVSKÝ 2007, ECO 2009, PAVELKA 2008). Až neskôr sa ich pozornosť prenáša i na vizuálne štúdia, nakoľko sa zisťuje, že určitá vizuálna resp. filmová imanencia¹⁴ v sebe nesie práve prvky naratológie. Príbeh, ktorý sa vo filme formuje je potrebné čítať a rozumieť mu. Ak snímok túto skutočnosť nevykazuje, jej naratologický konštrukt je postavený na inej báze, ktorá môže film definovať ako experimentálny pokus o ustanovenie inej formy prezentácie. Samotný autor, akonáhle prichádza do prostredia, všíma si konceptualizáciu týchto prvkov v ich kultúrnom priestore, a všíma si príbeh, ktorý sa tam utvára. Nato, aby danú skutočnosť mohol interpretovať tak ako ju vidí, musí skonštruovať štruktúru, v ktorej sú tieto znaky ukotvené a tak k nim môže zaujať patričné stanovisko.

Naratologický diskurz je formou interpretácie, vzťahu medzi naturálnym a symbolickým (GROSS 1985), ktorú autor konceptualizuje v určitej subjektívnej štruktúre. Práve tento model subjektivizácie, samotný model medzi videním/počutím, a tým, kto túto substanciu interpretuje sa stáva predmetom kritiky, s tým rozdielom, že obraz ako médium je v našom kultúrnom priestore kódovaný dvojnásobnou dávkou nedôvery. Lotman (2008: 48) tvrdí, že podstata filmu spočíva v rozprávaní a vychádza z koncepcie Romana Jakobsona, ktorý analyzuje ako filmový proces komunikácie.



Vo filmovom jazyku sú prítomné dve tendencie. Jedna je založená na opakovaní prvkov, na každodennej alebo umeleckej skúsenosti diváka a vždy udáva nejaký systém očakávania. Druhá, ktorá v určitom zmysle narúša (ale nerozrušuje) tento systém očakávania vyčleňuje v texte **sémantické uzly** (LOTMAN 2008: 43). Deleuze sa pridáva k tvrdeniu, že film je vždy naratívny, a čím ďalej tým viac

¹⁴ Vnútna skladba (zákonitost) umeleckých diel.

naratívny, avšak je disnaratívny, v tom zmysle, že rozprávanie, je poznačené opakovanými permutáciami a transformáciami, ktoré sa do detailu vysvetľujú v novej štruktúre. (...) Rozmanitosť rozprávania sa nemôže vysvetľovať premenami signifikantu, stavmi jazykovej štruktúry, u ktorej sa predpokladá, že je podkladom obrazov všeobecne. Iba odkazuje k zmyslovo vnímateľným formám obrazu a k odpovedajúcim senzitívnym znakom, ktoré síce žiadne rozprávanie nepredpokladajú, avšak z nich práve to rozprávanie a žiadne iné, vyplýva (DELEUZE 2004: 164).

"Film nemôže povedať ako básnik, že ruky poletujú; najprv musí ukázať ruky, ktoré sa rýchlo pohybujú a potom poletujúce lístie"(DELEUZE: 2004: 191).

Scenár vzniká až v postprodukcii, je interpretačne podmienený a kognitívne definovaný autorovým zámerom, *v oblasti dokumentu na základe prežitého rozprávania vzniká scenár* (GAUTHIER 2004: 42). Martin Slivka pri analýze filmu Zem Spieva (Karol Plicka, 1933) sa zaoberá okrem iného práve scenárom, ktorý vníma, ako základnú a stavebnú líniu celého filmu, ktorá zjednocuje ideovo-estetickú podstatu diela. *"Filmu Zem spieva nepredchádzala literárna predloha v podobe scenára. Jestvoval tu iba nepísaný autorsko - dramaturgický princíp, ktorý predurčoval tematický rozsah výberu z reality života a spôsob jeho umeleckého zobrazenia. (...) výber motívov, filmová artikulácia, spôsoby obrazového kódovania, elementy štýlu, ktoré vníma ako scénaristické funkcie, sa realizujú priamo v procese realizácie"* (SLIVKA 1999: 177). Scenár je teda samotným interpretačným nástrojom, ktorý pomáha autorovi vysporiadať sa so záznamom ako aj jeho následnou formou. Vzniká v rôznych etapách procesu tvorby.

Ktorá forma je adekvátna samotnému antropologickému filmu je otázne. Čo definuje filmový jazyk a umožňuje spostredkovať informáciu medzi ním a divákom. Domnievam sa, že záleží od kategorizácie a formulácie tohto vzťahu. Divák sa nazerá na film ako na určitú výpoveď a teda hľadá príbeh, ak ho nenachádza, film nepovažuje za film, v lepšom prípade ho hodnotí ako nepodarený. Teda film je príbeh. Ak teda antropologický film má byť nenaratívny, kolidujú sa v ňom dva rôzne významy. Z tohto dôvodu a z tejto pozície existujú určité východiská. Ak budeme hovoriť o filme antropologickom, tak v tom momente máme na mysli film, ktorý disponuje naratívnymi nástrojmi. Ak chceme z antropologického filmu mať úplne inú kategóriu, ktorá nebude rozprávať ale interpretovať je potrebné prehodnotiť samotný pojem a zaostriť pozornosť na jednotlivé zložky, z ktorých sa film skladá a teda ho dekonštruovať. Kompozíciou však disponuje už samotný obraz.

II.3.3. Jazyk filmového diela

Budem argumentovať, že naturálny (prirodzený) jazyk zohráva rozhodujúcu rolu v procese mediácie, umožňujúci individualitám kontrolovať a porozumieť ich prostrediu. Naturálny jazyk nie je všezahrňujúci, pre kultúru človeka sa skladá z viacerých početných semiotických systémov - ako film - , ktorý osciluje medzi individualitou a jej prostredím (BUCKLAND 2000: 6). To akým jazykom do nás film hovorí, je dané konvenciou a biologicky danou zmyslovou percepciou. Zmysly ako aparát, ktorým vnímame a prijímame audiovizuálne kódovaný jazyk, vidia len to, čo im umožňuje ich kultúrne podmienený kognitívny psychologický filter.

Správne čítanie vizuálneho obrazu závisí tiež od zmienenia takých dát, ako sú *podpis, kód i kontext*, to znamená že konečné pochopenie závisí od predávaného vedenia a možností nielen jazykovej podstaty (OLECHNICKI 2003: 219).

Gilles Deleuze (2006: 311) tvrdí pravý opak a vo svojich postmodernistických filozofických rekonceptualizáciach tvrdí, že *film nie je jazyk, ani univerzálny ani primitívny, nie je dokonca ani reč. Uvádza do poriadku inteligibilnú hmotu, ktorá akoby bola predpokladom, podmienkou, nevyhnutným korelátom, prostredníctvom ktorej jazyk konštruuje svoje vlastné "predmety" (označujúce jednotky a operácie). Avšak tento korelát, sám neoddeliteľný, je špecifický: spočíva v pohyboch a procesoch myslenia (prelingvistické obrazy) a v hľadiskách zameraných na tieto pohyby a procesy (predoznačujúce znaky). Vytvára celú "psychomechaniku", duchovný automat, či vysloviteľné nejakého jazyka, ktorý má svoju vlastnú logiku.* Autor v konečnom dôsledku uznáva, že tieto jednotky sa môžu javiť ako jazykové, ale iba našou vlastnou konštrukciou, v samotnom filmovom prednese takto nevystupujú.

Mnohé etnografické filmy, ako napr. Rouchov film *Šialení majstri* (Les Maitres fous, 1955) alebo Gardnerov *Les slasti* (Frest of Bliss, 1985), boli napádané samotnými antropológmi pre nejasnosť, zmätenosť a nečitateľnosť. "Antropológovia mohli vytýkať filmom, že postrádajú význam, alebo že vyjadrujú nesprávny význam. To, čo niektorých antropológov odrádza od filmu, je však skutočnosť, že okrem očividného významu má obraz príliš mnoho ďalších významov a konotácií. Nabáda diváka k vlastnej interpretácii. Obraz má nadbytok významov" (BAGDASAROVA 2008: 6).

Je náročné sa orientovať v individuálnych jednotkách preto percipient, ktorý má pred sebou tento "významový nadbytok" hľadá štruktúru, v ktorej ich autor zoradil, tak aby ich bolo možné určitým spôsobom prečítať. Carl Plantinga (2007: 11) interpretuje Bordwellov klasický naratív, "*vyvoláva makrootázky, teda veľké otázky, ktoré poháňajú naratív ako celok, ale aj mikrootázky, čiže otázky na čiastkovej úrovni v rámci jednotlivých scén alebo medzi scénami.*" Divák teda upriamuje svoju pozornosť skôr na hľadanie odpovedí na tieto "kontaktné" otázky, ktoré mu film kladie.

II.3.4. Strihová skladba - podmienky definície

Neustálym problémom filmového zobrazovania je aspekt strihovej konštrukcie, strihom autor interpretuje, selektuje a koriguje plynulosť audiovizuality "hrubého" materiálu, ktorú zoskupuje v určitom fabulovanom programe, ktorý má odrážať a vypovedať. Je značne viditeľné, že práve v tomto "kuchynskom bode" dochádza k "vareniu" reality a k vynaliezaniu spôsobu ako ju chce autor naservírovať. Strih mu ponúka (špeciálne v dnešnej dobe) maximálny realizačný priestor a technický aparát ako dospieť k finálnemu interpretačnému modulu - filmu. Film sám o sebe vystupuje z toho procesu ako rekonfigurovaná realita - *fikcia*. V podstate strih film takto definuje. Na druhej strane tohto problému stojí subjekt - autor, ktorý sa snaží z takto predisponovaného média vytvoriť blok informácií, ktorý bude validný nielen komplex rôznorodých informácií, ktorého cieľom je podať a odovzdať autorovu skúsenosť s určitým zámerom - posolstvom (osobným, vedeckým a pod.)? Editácia časovo členeného materiálu, hlavne vo svojej chronologickej manipulatívnej experimentuje s obrazovým komparatizmom do tej miery, kým časová podmienenosť a sled jednotlivých obrazových snímok nie je utláčaná na úkor fabulizácie, vytvárania filmového naratívu. Autor ďalej neprenáša "zaznamenanú realitu", ale ju ďalej symbolicky indexuje v novom koncepte filmu.

"John Marschall je takisto ako Robert Flaherty neuveriteľne nedôsledný. Lov má síce z určitého dôvodu trvať trinásť po sebe idúcich dní, je však absolútne jasné, že ide o montáž zloženú z filmového materiálu natočeného v priebehu mnoho rokov. Nielenže sa mení počet žiráf v stáde, ktoré lovci stopujú (vo filme sú im venované dlhé zábery), ale i samotní protagonisti nie sú tí istí" (WEINBERGER 2011: 228).¹⁵ Podobnou časovou kumuláciou disponujú tzv. časozberné filmy. Autor sa nejakú dobu oboznamuje s terénom, zároveň ho pomocou vizualizačných nástrojov zachycuje, vyberá najviac vypovedajúci predmet, ktorý následne dlhodobo (samozrejme iba v určitých časových úsekoch, ale v dlhodobej perspektíve) sleduje a zachytáva jeho premenu. Pred jeho očami a pred objektívom jeho kamery sa objekt určitým smerom vyvíja, transformuje, mení, ale je stabilný. Mení sa len kontext, osobný, spoločenský, a hlavne časový. Týmto náročným projektom si autor získava určitú prestíž, ktorá mu za tento priam historicky perspektivizmus patrí, na druhej strane, sa do popredia derie, vyššie zmieňovaný problém. O čom takýto film vypovedá. Zostrihaný sled rôznych (väčšinou lomových) situácií vytvára fiktívny historický svet, ktorý retrospektívnym spôsobom prenáša percipienta viacerými obdobiami. Funguje ako akýsi audiovizualizačný teleport ktorý je už v tomto momente pozbavený svojej

¹⁵ Poznámka autora k filmu *The Hunters* (Lovci, John Marschall, 1957); Vo svojich neskorších filmoch už autor upúšťa od tradičného vševidiaceho oka hraného filmu (keď napríklad lovci údajne stratia stopu, nasleduje strih na žirafu), a filmuje jednotlivé udalosti tak, ako po sebe nasledovali, predovšetkým hlavne necháva hovoriť už len predmet svojho filmu (WEINBERGER 2011: 228).

časovej hodnoty, alebo nie je ? Pomáha strih len formalizovať takúto časovo náročnú moduláciu, alebo svojím efektívnym spôsobom kamufluje čas.

tumenge príklad a.):

*Antropologický seriál je trojročným dielom. Každý rok vzniká jeden diel - film, prezentovaný ako zafixovaný model, ktorý je natočený a následne v krátkom slede zostrihaný, aby v sebe ukryl potenciál kognitívnej úrovne, ktorou disponujú obe jednotky objekt i subjekt. Aby kumuloval časový zreteľ, v tzv. chronologickej postupnosti. Takto formulovaný zreteľ umožňuje autorovi priebežne hodnotiť svoje výstupy, reflektovať ich a v ďalšej časovej väzbe ich interpretačne poopraviť, nie však retroaktívne. Vytváraním takýchto časových výstupov, však autor nezískava, žiadny atribút "reálneho prenášania žitej skutočnosti". Prvý diel série tumenge je achronologickou zmesou obrazových sekvencií, zosúladených strihovo tak, aby jednotka obraz - najlepšie indexovala význam interpretovanej skúsenosti (cieľenej?) Druhá časť, sa zbavuje tejto **prospešnosti** v celok, a chronologicky zaznamenané snímky radí za sebou presne tak ako boli natočené. Dochádza k dekonštrukcii, k rozoskupeniu témy do jednotlivých fáz diela. Každá pasáž¹⁶ vypovedá sama o sebe a analogicky buduje narativitu diela založenú na časovosti. **tumenge III.** sa vracia k obrazovej kombinácii a komparácii z dôvodu určitého cyklického motívu, ktorým dramaturgicky chcem prinavrátiť filmu jeho filmologickú interpretačnú hodnotu. **"Pravdepodobne ako interpretatívna jednotka sledujem určitý zdeliteľný význam, ktorého aktuálnu jedinu východiskovú pozíciu vidím v určitej konštrukcii."** Úvod tretieho dielu predznamenáva v montáži jeho záver.*

Jedným z takýchto filmov je aj fascinujúci prierez Jaroslava Vojteka, film *Hranica* (2009) o ľudských osudoch odohrávajúcich sa na povojnovo vytýčenej hranici medzi Československom a Ukrajinou, v obci Slemence (Veľké Slemence / Malé Slemence), ktorú táto hranica rozdelila. Odtrhli sa ľudské i rodinné väzby. Autor filmu v dlhodobej perspektíve sleduje momenty, kedy sa v tomto priestore diali určité pohyby a symbolicky opisuje ako s konceptom hranice dokážu ľudia pracovať a zamýšľať sa nad podstatou hranice ako takej. Dará sa mu zachytiť rozsiahly komplex rôznych spoločenských udalostí, ktoré sú popretkávané sieťou individuálnych ľudských osudov. **Film zobrazuje život, alebo skôr povedané život je film.** V tomto dlhodobom projekte sa zotrel časové fixácie, modely, vznikol jeden nadčasový. Z hľadiska antropológie ťažko analyzovateľný aj keď vizualizujúci určité fenomény, z hľadiska etnografického náramne vhodné. Napriek tejto nadčasovej kritike, je za potrebné uznať

¹⁶ *tumenge II.* pracuje s rozdelením tematických úsekov, symbolicky pomenovaných, a zároveň takto odráža dobovú fázu filmovania.

autorovu schopnosť reflektovať samého seba, aby odzrkadlil niektoré kultúrne javy, odohrávajúce sa pred zrakom jeho optického aparátu. V scéne, pred krčmou, po vstupe Slovenska do Európskej únie, v neskorý večer stretáva deti, ktorých sa banálne pýta, čo oslavujú. Deti mu nerozumejú. V postprodukcii analyzuje rozhovor medzi deťmi po jeho interakcii a odkrýva, že to bola práve jazyková bariéra, ktorá bola prekážkou ich neporozumenia. Tým pádom sa antropologickým spôsobom dotýka určitej skutočnosti¹⁷, ktorú sa nebojí postaviť vo filme ako jednu zo stôp, ktorá v časozbernom popise hrá dôležitú úlohu.

Časozbernosť ako atribút mnohých dokumentárnych filmov je skôr formou ako analytickým nástrojom. Seriál v ponímaní a riešení antropologického seriálu je konceptom a modelovým návrhom antropologického vysporiadania sa s týmto problémom. Do komparácie k nemu uvádzam jednak už zmieňovaný variant časozberného dokumentu a na strane druhej, sériový charakter filmu, ktorý v tematických blokoch kontinuuje v určitých subkapitolách tak, akoby monografiu členil na kapitoly. Jedná sa o projekt dlhodobejšieho charakteru, ktorý však nepracuje s časom ako takým.

K takýmto projektom patria napríklad série z produkcie **Documentary Educational Resources** (DER), ako napríklad *The !Kung Series*, Johna Marschalla, ktorý zahrňuje sériu úspešných filmov z prostredia *Ju/'hoansi* ("Kung Bushmen) z Namíbskej púšte Kalahari. *The Yanomano Series*, Timothyho Ascha a Napolena Chagnona, *Diary of a Maasai Village Series*, resp. mnohé ďalšie. Rómami sa v podobnom koncepte zaoberá Martin Slivka, filmár a etnológ, ktorý v roku 1990 natáča trinásťdielny dokumentárny cyklus **Deti vetra**, pojednávajúci o rysoch Rómov a ich kultúry v rôznych štátoch Európy, s cieľom skúsiť Rómov bližšie opísať, antropologicky popularizovať. Takmer celá masová produkcia záujmových dokumentov televíznych spoločností, špecializujúcich sa na dokumentárnu produkciu využíva tento sériový aparát. (Divák si pravdepodobne lepšie vytvára väzbu na konkrétne porcie servírovanej reality.) Pri produkcii filmov zo spoločnosti DER alebo pri etnografických filmoch, ktoré využívali určitú sériovosť pre ozrejmienie konkrétnej kultúry všeobecne, by som však zachovával dištanc v tvrdení, že nekorelujú v niektorých momentoch s mnou vytvorenou koncepciou antropologického seriálu, nakoľko som doposiaľ nemal tú možnosť a dispozície, aby som si tieto stanoviská overil. Osobne sa však domnievam, že vedomosť časovej modelovej fixácie využívali mnohí autori, a predovšetkým vyššie zmieňovaní.

Antropologický seriál je definovaný v mojom podaní ako časová etapa zachytenia objektu - subjektu ich vzájomnej interakcie, fixácie konkrétnych kontextuálnych podmienok, za ktorých natáčanie prebiehalo s patričnou dávkou reflexie pre dostatočne vykreslenie kognitívnych podmienok momentálnej tvorby. Takto determinovaná forma je vytváraná predovšetkým zo spôsobu vizuálnej etnografie, aby

¹⁷ Jedná sa odzrkadenie diverzity etnického zloženia lokality, autor sa nachádza na Slovensku, deti sú maďarskej národnosti, pýta sa ich po slovensky.

maximálne využila potenciál vizuálnych výskumných metód, a stala sa vhodným analytickým nástrojom využiteľným pre ďalšie potreby etnológie, či kultúrnej antropológie (prípadne filmovej vedy).

II.4. Štruktúra

II.4.1. Kultúrna podstata schématicizmu

Ľudia bez vedomia kontextu svojej kultúry disponujú rozdielnymi kódmi pre "rozprávanie" a označovanie rôznych vecí. Takýto kognitívny systém obstaráva metakód alebo program, na základe ktorého sa relativizujú rozdielne módy kultúrnej komunikácie. Tým sa dostáva niekoľko pravidiel pre rozprávanie o nejakých veciach, alebo o hovorení nejakých príbehov, ktoré môžu byť vysvetlené práve na základe týchto pravidiel (ADAIR, WORTH 1970: 27). Primárnosť týchto nevedomých foriem vychádza z toho, že tieto formy majú funkciu ako reč, teda ako štruktúra, ale takisto z toho, že vyjadrujú spôsob čítania, ktorým sa vytvára svet (COPANS 2001: 81). Na to, aby nám bola konkrétna predstava - schéma, ktorú určitým spôsobom vnímame, či už prostredne alebo bezprostredne, určitým spôsobom blízka, známa, rozpoznateľná, perceptuálne akceptovateľná, musí byť zadefinovaná konkrétnymi ikonickými vlastnosťami.

"V ikonickom znaku fungujú určité perceptuálne mechanizmy, ktoré sú rovnakého typu ako tie, ktoré sa zúčastňujú pri vnímaní skutočného objektu. (...) V najlepšom prípade mi teória vnímania oznámi, že to sú predchádzajúce očakávania, alebo modely, alebo kódy, ktoré riadia moje perceptuálne koordinácie. Riešením je potom postulovať, že ikonické znaky majú tie isté fyzikálne vlastnosti, aké majú ich objekty, ale závisia na tej istej perceptuálnej štruktúre, alebo na tom istom systéme vzťahov (dalo by sa povedať, že majú ten istý perceptuálny zmysel, ale nie tú istú fyzikálnu podporu)" (ECO 2009: 240).

Eco (2009: 354) hovorí o ideologickej manipulácii, tj. "výberu danej okolnostnej selekcie, ktorá prisúdi semému istú vlastnosť alebo ignoruje iné kontradiktorické vlastnosti, ktoré sú pre tento semém tak isto predvídateľné, za predpokladu nelineárnej a kontradiktorickej štruktúry iného sémantického priestoru." MacDougall (1998: 28) pripomína štruktúru ako konkrétny vzťah, ktorý parafrázuje na jednej strane vzťah diváka k filmu, kedy štruktúra je niečo čo je divákovi dané a divák sa ňou vedie, pre tvorcu je to nosnou kostrou, ktorá drží film pohromade, aj napriek akýmkoľvek vedomým alebo nevedomým zásahom, ktoré ju rozrušujú. Schématická modulácia by sa teda javila ako konkrétny vzťah medzi

jednotkami v rámci konkrétnych štruktúr vo filme a realite - izomorfizmu a zároveň k ich kultúrnej determinovanosti, ktorá nám umožňuje odhaliť tieto štruktúry a porozumieť im.

II.4.2. Jednotka a vzťahy - symbolizácia

Slová sú symbolmi toho, čo označujú. Ale keď sa pozrieme na fotku psa, nie je možné považovať takýto obraz za konvenciu. Aj keď je zjednodušený, pretože je dvojrozmerný, čiernobiely a dokonca i na zlej fotke neostrý, nakoniec má predsa len určitú podobnosť tomu, čo označuje. Obraz sa vnucuje zmyslom bezprostrednejšie než hovorený alebo písaný text (SZTOMPKA 2007: 85). Týmto transformačným procesom a sústredením svojej pozornosti na význam symbolov v kultúre, poskytla mnoho odpovedí práve smer symbolickej antropológie. Tá sa dokázala vyrovnáť s ich rolou, ktorú v danej kultúre zachovávajú, a z ich odkazu môže koordinovať svoje postupy, domnievam sa vizuálna antropológia, ktorá sa symbolizáciou v značnej miere zaoberá.

"...vytvárajú zo spoločenského života systém, práve vďaka svojej činnosti v ontologickej sfére. Elaborátne symboly sa nenachádzajú v sakrálnom priestore, ale mimo neho a sú pre konkrétnu kultúru kľúčové. Ich časté opakovanie sa v kultúrnych objektoch a správaní ľudí dokazuje jedine to, že sú nevyhnutné pre podmienenosť konceptualizácie skutočností"(DROZDOWICZ 2009: 115) .

Je zložité popísať takto komplikovaný obraz reality a vyobraziť konkrétne väzby medzi jednotlivými prvkami. Jednoduchšie je ich kategorizovať a následne spájať. Petra Trnková (2007: 104), ktorá sa zaoberala obrazom vo fotografii, a následne, čím teda vlastne fotografia je, a čo predstavuje, využíva vo svojej argumentácii triadický model Charlesa S. Pierca, ktorý rozdelil jednotlivé reprezentácie na ikony, indexy a symboly. Vychádza z jeho pôvodného jazykového systému a pokúša sa ho uplatniť na vizuálnu variantu v podobe fotografie. *"Každý obraz je ikonou, znovu sprítomňujúcim určitú skutočnosť na základe analógie. Fotografický obraz však nie je len analogickým zobrazením. Je zároveň odtlačkom reality, znakom, ktorý bol skutočne zasiahnutý zobrazovaným objektom - referentom."* Svoju pozornosť následne upriamujem na antropologickú podstatu gesta, ktoré sa mi javí ako jedná zo symbolických podôb prenosu z reálneho momentu do jeho fixovanej podoby.

Obece gestom nazývame spojenie, či zväzok postojov medzi sebou, ich vzájomnou koordináciou, avšak len kým nezávisia na predchádzajúcom príbehu, predom danej zápletky, či obrazu - akcii. Gesto je ale naopak rozvinutím postojov samých a z tohto titulu predvádza priam teatralizáciu tiel, často veľmi nenápadnú, pretože sa odohráva nezávisle na akejkolvek roli (DELEUZE: 2004: 228).¹⁸

¹⁸ K problematike antropológia tela, resp. antropologickému výkladu jeho konkrétnych reprezentácií sa venuje viacero zaujímavých publikácií ako napríklad: BLAŽEK, V. / TRNKA, R. eds. (2009): *Lidský obličej: vnímání tváře z pohledu kognitivních behaviorálních a sociálních věd*. Praha: Nakladatelství Karolinum.

Francesco Casetti (2008: 154) definuje tieto veci ako tie, *ktorých sme si vedomí, spôsob akým ich zachycujeme, formu, ktorá nám ich umožňuje zdeliť a váhu, ktorú im v rámci celku pripisujeme*. Za to priamo odpovedajú sociálne skupiny zložené z filmárov a divákov, prostredníctvom ktorých celá spoločnosť odhaľuje svoje neustále vnímanie, svoje centrálne pozornosti, svoje mentálne schémy, svoje pravidlá. Z tohto tvrdenia vyplývajú neustála konfrontácie medzi tým čo sa prezentuje a ako to má byť prezentované. Tieto dve podstatné vizualizačné jednotky sú v neustálej konfrontácii a vo vzájomnej kontrole. Ak objekt trvá na niečom, čo má určitý symbolický význam a je zakotvené v jeho individuálnej recepcii, bude to takto i navonok reprezentovať. Mentálna jednotka, skrytá v kultúrnej perspektíve získava prostredníctvom obrazu - filmu svoju konkrétnu podobu, ktorá by inak nemusela byť odhalená, resp. prezentovaná.

tumenge príklad b.):

Prvý diel série *tumenge* bol pred svojou realizáciou, rómskej skupine navrhnutý ako určitý konsenzus v tom, že ja tam prichádzam zachytiť ich život, ale v tej reprezentatívnej podobe, ktorá by sa im páčila. **"Chceme spraviť film o vás a hlavne pre vás, tak aby sa vám páčil."** Relatívne, no predovšetkým symbolické prenikanie objektu so subjektom, aby bolo možné vmestiť do tejto komunikatívnej roviny obe perspektívy, na jednej strane pohľad autora, ktorý zachytáva výber zo života Rómov a na druhej strane rómska perspektíva zachycujúca reprezentatívny charakter toho ako objekt vidí sám seba, resp. akoby sám seba chcel vidieť. Vajda, ako osoba od prvého momentu kľúčová pre autorizáciu natáčania, je symbolicky vyzvaná do role režiséra filmu o **"jeho"** osade. Od samého začiatku realizácie neustále prezentuje deti, ako jednotku, ktorá je výberovo volená ako reprezentatívna zložka, prezentujúca symbolické atribúty (nevinnosť, hravosť, budúcnosť ...?). Jeden z ďalších z protagonistov, už po ukončení prvého obdobia natáčania prichádza so žiadosťou nafilmovania svojej zbierky hodínok, ktorá preňho predstavovala veľmi silnú intímnu časť jeho života, s ktorou sa podľa výpovedí ostatných málokomu pochválil, ale v tejto príležitosti sa ju rozhodol ukázať, aby individuálne reprezentoval niečo, čo má preňho symbolický význam. Film dokáže svojimi funkciami odhaliť niektoré vzťahy medzi špecifickými jednotkami, ktoré môžu byť v niektorých momentoch viditeľné, ale nie videné. Interpretácia ich môže v niektorých okamžikoch manifestovať.



II.4.3. Semiotika obrazu

Do tejto kapitoly je dobré zaradiť i špecifický finálny prvok prvej časti antropologického seriálu TUMENGE - I, moment fotografie (sekvencie 1. - 006). Tento záber zdá sa do značnej miery suplujie ideu vizualizácie podtextuálneho prvku snímania danej kultúry, indexácie vo fotografii, ktorú vidieť na tzv. vizuálnej kultúre, ktorá je symbolicky predstavovaná v premietaní ako symbolu, vystaveného na viditeľnom mieste v dome¹⁹ Zo semiotického hľadiska, však spájanie fotografie a filmu predstavuje problém.²⁰ Model prenikania týchto dvoch príbuzných obrazových médií je bežný, o to však menej pozornosti sa mu stále venuje.

¹⁹ V určitom priestore.

²⁰ Domnieva sa LOTMAN, pri analýze filmu Antonioniho - Zväčšenina (LOTMAN 2008: 118).

"Určite nie je možné napríklad na základe fotografie²¹ stoličky povedať: Toto je stolička. Napokon by sme mohli veľmi opatrne spresniť, že toto je obraz stoličky, a teda objekt sám o sebe, Potom by sme sa pýtali ďalej, čo by mohlo vytvoriť obraz stoličky, aby sa obraz mohol stať sám sebou a tým zvláštnym predmetom zároveň a teda obrazom stoličky, a nie akýmkoľvek obrazom, aby bol poznateľný ako taký. Takže sa nemôžeme uspokojiť s problémom jednoduchého presunu problému objektivity na základe slovných hier, keď sme opustili myšlienku, že je možné reprodukovat' realitu ako takú; potom obraz nie je objektom sám o sebe" (PIAULT 2011: 59). Dochádza k semiotickej symbolizácii. Procesom vizualizácie objekt stráca funkciu objektu a stáva sa symbolickou jednotkou sféry obrazovej štruktúry, v ktorej plní inú prenesenú symbolickú hodnotu, ktorou označuje svoj pôvodný význam a zároveň plní novú interpretatívnu funkciu.

Z pohľadu samotného filmu TUMENGE, tento aspekt, má predovšetkým retrospektívny charakter premiešavania indexov reality, ktoré na ňu bezprostredne odkazujú. Finálny záber filmu je spojnicou medzi zábermi, ktoré interpretujú rómsku vizuálnu kultúru, zároveň ju ale neanalyzujú, iba zvýrazňujú. Snaží sa naznačiť kultúrne aspekty, podliehajúce tvorbe takýchto obrazov, ktoré sú indexmi danej kultúry. Z hľadiska etnografie sú významne práve preto, že poukazujú na určité lokálne, či príbuzenské predpoklady. Sú koeficientmi reprezentácie.

Vo filme denotácia predchádza konotáciu. Zobrazená vec sa vníma ako reálny objekt až potom ako znak. Znakovosť začína prevládať v kontexte. Pri denotácií je fotofonografická jednotka použitá na označenie konkrétneho objektu alebo javu, pričom označenie je založené priamo na štruktúrnej analógii. Pri konotácií ide o nepriame označenie objektu alebo javu – prsteň na prste v detailnom zábere konotuje manželský stav postavy a tak podobne. Je to teda sprostredkované vyjadrenie (CIEL 1992: 20) .

Kedy symboly vo filme sú obecné tak veľaznačné, skryté, nekonkrétne, povstáva tu otázka o schopnosti ich celkovej interpretácie (OLECHNICKI 2003: 267). Je náročné objektívne sformulovať "talent" obrazu do svojej vlastnej reprezentácie, tak aby mohla vystupovať ako text filmu. Konkrétny obraz ako filmová jednotka je v tejto rovine v nevýhodnej pozícii. Ako základná výrazová zložka filmovej ukážky záleží od modulu svojej role v celkovej štruktúre finálneho diela, filmu ako interpretácie. Je v plnej kompetencii autora diela, aký atribút konkrétnej zložke prisúdi. Ak obraz disponuje sieťou - "pavučinou významov,"²² ktorá je pre symbolickú interpretáciu veľmi dôležitá, je potrebné ju zvýrazniť a nechať konkrétny obraz zotrvať na filmovom páse dlhšie, prípadne ju sekvenčne s konkrétnymi symbolickými bodmi zvýrazniť v detailných podscénach. V prípade mojej seriálovej formulácie záznamu

²¹ Resp. statického obrazu.

²² Clifford Geertz považoval tieto "pavučiny" za esencie sociálneho života ľudí, ktoré legitimujú mocenské štruktúry a usmerňujú ľudské motívy ponúkaním zmysluplných cieľov v kultúrnej štruktúrovanom svete (SOUKUP 2005: 544).

dochádza k výraznému zachyteniu momentu časopriestorovej zmeny. Mení sa farba budovy, miestnosti, rozpoloženie vecí, pribudnú predmety, niektoré sa vytratia, zmení sa infraštruktúra v okolí, zmení sa vzhľad človeka, jeho prejav v odievaní, v zdobení, v celkovej štylizácii jeho životného priestoru.

tumenge príklad c.):

Od prvej po tretú časť filmu došlo z môjho pohľadu k výrazným priestorovým zmenám, ktoré bolo potrebné vo filme zvýrazniť, nakoľko odrážali určitý aktuálny status v problematike formulovania životného prostredia z pohľadu majority a minority na palotskom modeli. Výraznou zmenou prechádzajú infraštruktúrne body v dedine obývanej nerómskou populáciou - absolútnou (vizuálnou) premenou prechádza obecný úrad, budujú sa lokálne- individuálne čističky odpadových vôd, ktoré reprezentujú modernizáciu dedinského priestoru na začiatku 10. rokoch 21. storočia. Časť týchto tendencií sa prenáša do rómskej osady. Mení sa strešná krytina. Mení sa fasáda obytných objektov, mení sa ich vnútorná reprezentácia, aj keď v tomto bode je nutné priznať, že sa tak deje do značnej miery práve kvôli tomu, že rómska osada (konkrétne napr. vajdova bytová jednotka) má popri funkcii nášho výskumného objektu, funkcii a status filmového objektu a teda status reprezentatívny a receptívny.

sekvenca 1/3.-003



sekvenca 1/2.-004



II.4.4. Semiotika zvuku - lingvistické aspekty

Aj keď autor selektivitou obrazovej zložky a jej následným konštrukčným usporiadaním, môže výrazne predostrieť systém filmovej narácie, domnievam sa, že je to práve zvuková stopa, ktorá je tým nástrojom, ktorý v sebe nesie masívne atribúty, schopné konkretizovať, manipulovať a interpretovať. Samotný kinematografický vývoj a posun sa odvíjal predovšetkým od toho, ako bol technický pokrok schopný osadiť do filmu zvuk v podobe hranej interpretovanej post-produkčnej hudby.

Ako náhle bol prijatý zvuk, realita sa stávala autentickejšou, získavala akúsi tretiu dimenziu, plastičnosť a väčšiu pravdepodobnosť (PIAULT 2011: 51).

Dokumentárny film je založený na využití prirodzeného prostredia na zachytávaní gest a chovania, a v podstate je skôr etnologický než psychologický, nemôže sa skutočne prispôbiť postsynchronizácií, ktorá ničí všetku spontaneitu a kompromituje každé svedectvo (GAUTHIER 2004: 78). Nielenže kompromituje ale zároveň stereotypizuje význam. Na strane druhej, z pohľadu etnografie, je jednou z ciest ako zafixovať viaceré aspekty študovanej kultúry a kumulovať ich v interpretácií ako prílohy, práve zmieňovaná stereotypizácia však môže spôsobiť vo filmovej interpretácii autora rozruch až znehodnotenie celého diela.²³

Vizuálny a zvukový obraz sú vo zvláštnom vzťahu a v nepriamom voľnom vzťahu. Nie sú totižto v klasickom režime, kde by celok znútorňoval obrazy a sám exteriorizoval v obrazoch, pričom by konštituoval nepriamu prezentáciu času a mohol by od hudby prijímať priamu prezentáciu (DELEUZE 2004: 310).

tumenge príklad d.):

Pri realizácii prvého dielu série tumenge bolo mojou prioritou vytvoriť koncept, ktorý by odzrkadľoval interetnické vzťahy v obci, na strane druhej fixoval maximálne množstvo audio-vizuálnych prvkov, počnúc autentickeou zvukovou kulisou²⁴ z obidvoch priestorov (rómskeho a nerómskeho), hudbu, ktorú ľudia počúvajú, rôzne ruchy sprevádzajúce natáčanie, a samozrejme bežné rozhovory a rozhovory štylizované - dialógy, monológy, až po samotnú vizuálnu stránku filmovania. Všetko to sú bežné stavebné filmové jednotky, avšak to ako s nimi autor naloží, záleží len a len na ňom. Ja som sa

²³ Tento aspekt úzko súvisí s estetizáciou záberu a balancuje na hrane pohrávania sa s umením ako aktívnym participantom pri tvorbe finálneho diela.

²⁴ Poznámka Jeana Roucha k autentickej zvukovej kulise pri filme Bitka na veľkej rieke - 1953 (GAUTHIER 2004: 79): "Prenasledovanie hrocha som doprevádzal dojemnou loveckou melódiou hranou na violu, ktorá sa mi zdala pre túto scénu obzvlášť vhodná. Výsledok bol žalostný: vodca skupiny lovcov prišiel za mnou a požiadal ma, aby som túto hudbu z filmu odstránil, pretože prenasledovanie hrochov musí prebiehať v absolútnom tichu."

rozhodol stereotypizovať pohľad na rómsku komunitu práve modelom, ktorý je bežný vo vizuálnej kultúre (viď rómske modely v kapitole Modelové aspekty kultúry). Rómovia hrajú, tancujú a zabávajú sa. V tomto prípade som mnohé scény s Rómami strihovo dynamizoval práve na základe hudby, ktorú jej protagonisti v bežnom živote počúvajú (či už doma z rádia, televízie, z mobilného telefónu a pod.) Tento akt však do značnej miery podlomil dôveru v autentický záznam, stereotypizoval a teda zaradil vizualizovaný objekt do komplexu rozsiahleho rómskeho stereotypu a teda ho potvrdzoval. Z toho vyplýva, že práve užívanie aktívnej hudobnej zložky ako primárnej zvukovej stopy je riskantným krokom, nakoľko disponuje schopnosťou potláčať ostatné informačné panely. V nasledujúcich dieloch som nechal hudbu postupne ustúpiť do úzadia, aby som interpretačne opäť získal dôveru percipienta a dekonštruoval stereotyp vytvorený prvým dielom. Tí ľudia, ktorí mali možnosť vzhliadnuť tieto dve časti a komparovať ich, vyzdvihli práve tento ústup, ktorý im dovolil opäť seriózne pristupovať k dielu. V tretej časti série využívam len autentický záznam zvuku, ktorý kompozične prelína zábery a tým pádom sa spolupodieľa na dramatizácii.

Zvuk sa dá využiť ako dramaturgický prvok, jeho vhodným požívaním môže autor docieľiť významného vykreslenia scény a zároveň pomocou neho vybudovať určitú kompozíciu, ktorej bude aktívnym činiteľom.

II.4.5. Znak a symbol - konotácie, dekonotácie

Divák pri sledovaní filmu narazí na *signifiant*, na plátno (ako projekčnú platformu), kde je podľa určitých kódov (ktoré plynú nielen z používaných zariadení na záznam záberov a na ich následnú obrazovú recepciu ale i z neuvedomelých, inštitucionálne budovaných podmienok) znovu vytváraný pohyblivý svet farieb a tvarov (GAUTHIER 2004: 21). Z tejto perspektívy je absolútne vytlačená akákoľvek žánrovosť, či filmová klasifikácia, nakoľko v tomto smere nehrá žiadnu rolu. Vizuálna projekcia v sebe nesie stále tie isté vizuálne atribúty, ktoré vystupujú ako podnety, na ktoré reaguje zmyslové príslušenstvo diváka.

Problematike ikonického znaku sa podrobnejšie venuje aj Umberto Eco (2009), ktorý analyzuje kultúrnu konvenciu tzv. *ikonického znaku*. " Uvidíme, že je možné tvrdiť, že sú kultúrne kódované, aj keby nebolo povedané, že sú celkom arbitrárne, čo vráti kategórii konvencionality flexibilnejší význam. Aj keď vyriešime tieto problémy, budeme konfrontovaní s posledným možným predpokladom, že tzv. (vi) ikonické znaky, keď už sú alebo nie sú arbitrárne, sú analyzovateľné na

rozhodné kódové jednotky a môžu podliehať viacnásobnej artikulácii, podobne ako verbálne znaky (ECO 2009: 238).

Bill Nichols (2010: 53) hovorí o indexácii obrazu alebo presnejšie o indexe obrazu a kinematografu. To znamená, že obrazy nesú určité aspekty toho, čo zachycujú. Takáto dátová profilácia snímku sa následne stáva interpretáciou autorovej selekcie obrazu²⁵

II.4.6. Významy - syntagmá a paradigmatá

Ako ľudia neustále tvoríme významové vzorce na základe svojej individuálnej a kolektívnej skúsenosti. Ako náhle je zavedený takýto vzorec, je často posilovaný, a k tomu, čo do neho nezapadá, začíname byť slepí alebo to vedome prehliadame. Máme v sebe zabudovaný filtrujúci mechanizmus - ľudia nemajú radi nejednoznačnosť a anomáliu, lebo niečo také podkopáva a spochybňuje základy našich sémantických sústav (BOWIE 2008: 54). Význam takéhoto tvrdenia je určujúci predovšetkým pre vzťah recepcie a percepcie, a predovšetkým pre v tejto práci neskoršiu konceptualizáciu kognitívneho modelu objektu a subjektu a ich vzájomnej interakcie. Zároveň nabáda k zamysleniu nad rámovaním skutočnosti záznamovou kamerou a pýta sa nás, či dokáže obraz zachytiť a povedať to, čo percipient nevidí alebo to prehliada? Obrazová percepcia je kultúrne podmienená a definovaná aktuálnym vzťahom medzi významovo opodstatneným a akceptovaným. Vzťah medzi tým, čo chce záberom povedať autor, alebo čo ma ilustrovať konkrétny vizuálny prvok osvetľuje vzťah paradigmatického a syntagmatického.

Tieto dve významové osy - paradigmatická a syntagmatická - majú skutočnú hodnotu pre pochopenie, čo film znamená. Vlastne film ako umenie výhradne závisí na týchto dvoch súborov volieb. Potom, čo sa filmár rozhodol čo točiť, zostávajú dve naliehavé otázky, ako to natočiť (aké voľby urobiť: paradigmatická) a ako záber prezentovať (ako ho zostrihať: syntagmatická) (MONACO 2004: 159).

Deleuze (2004: 164) podlamuje Metzove tradičné formulácie bilaterálneho prepojenia syntagmát a paradigmat: ... stačí, aby sa paradigma stali podstatným v štruktúrnom poriadku, alebo, aby sa dokonca štruktúra stala "seriálnou", pretože potom by rozprávanie stratilo akumulatívnu, homogénnu, a identifikujúcu povahu, za ktorú vďačilo primátu syntagmatu. Z rozprávania by sa stala v ideálnom prípade platforma, ktorá by dokázala ukotviť významy a ich model usporiadania a interpretácie by závisol na konkrétnom odberateľovi týchto informácií. Naratologická štruktúra by sa rozplynula a

²⁵ Hovorí o všeobecnej podstate dôkazu o svete, ktorú v sebe indexy nesú. Ich percepcia je však kultúrne determinovaná a daná ako v reprodukcii, tak v symbolizácii obrazu. Autor filmovej obrazovej sekvencie sa snaží v podstate zachytiť akt reality, ktorý sám definuje ako určitý symbol niečoho relevantného, čo koncepčne zapadá do jeho námetu. Tento symbol je však definovaný jeho vlastnou kultúrnou normatívou.

naratív by sa od samotnej štruktúry vytratil. Takáto kompozícia však naráža trochu na rozpor s vnímaním filmu. V konvečnej forme by film ako taký, prestal existovať.

sekvencie 3. - 005



II.4.7. Modelové aspekty kultúry - sociálne systémy

Takto formulovaný pohľad z hľadiska kultúrnej antropológie potvrdzuje zároveň modelová paralela vo vysvetlení a objasnení prístupu filmovej teórie, predovšetkým u Francisca Cassetiho (2008:13), ktorý tvrdí: *Aby teória bola platná musí pomáhať porovnávaníu a ponúkať námet k diskusii. Musí byť uznaná a prijatá viac-menej širokou vedeckou verejnosťou; iba tak sa môže stať modelom slúžiacim k vysvetleniu určitého fenoménu.* Teoretická konceptualizácia modelu sa stáva návodom - spôsobom nazerania a zároveň schémou, ktorá predstavuje lingvistické ukotvenie vizuálnej štruktúry, ktorú významovo definuje a analyzuje. Kultúra predstavuje sociálnu konštrukciu - semiotický systém, ktorý vzniká behom sociálnej interakcie. Paradigmata symbolickej antropológie vzťahujúce sa k tomuto významu by sa dali zhrnúť do nasledujúcich premís: (SOUKUP 2005: 527)

- ľudia jednájú na základe významov, ktoré prikladajú veciam a javom, ktoré ich obklopujú
- zdieľané kultúrne významy a symboly nie sú vlastnosťou vecí a javov, ale produktom sociálnej interakcie
- významy a symboly nie sú stabilné, ale môžu byť neustále pozmeňované a reinterpretované

na základe nových interakcií

- kľúčom k pochopeniu jednaní ľudí sú zdieľané významy a kultúrny kontext, v ktorom sa sociálna interakcia odohráva
- význam kultúry je možné koncipovať ako interpretáciu kultúrnych textov, znakové systémy, ktoré členom určitej spoločnosti slúžia k výkladu a organizácii spoločnosti

Projekt, ktorý John Adair v spolupráci s Solom Worthom v lete 1966 realizovali, nemal vo svojej podstate obdobu a predstavoval experiment, ktorý spájal prístupy, ktoré sa javili na prvý pohľad ako diametrálne odlišné - lingvistiku a film. Takéto prepojenie sa už pri štúdiach Sol Wortha o vizuálnej komunikácii zdali byť veľmi prínosne pre ďalší konceptuálny rozvoj kultúrnej antropológie. Pokus, ktorí chceli títo autori zároveň uskutočniť sa mal zároveň maximálne priblížiť téze Bronislawa Malinowského, ktorý hovoril o približovaní sa antropológie k pohľadu natívneho človeka, jeho vzťahu ku skutočnosti, realizácie jeho vízie.(emic) (ADAIR, WORTH 1970: 9). Je pozoruhodné, že v relatívne skorom období si antropológovia uvedomili skutočnosť existencie štruktúry a vzťahu ku komunikácii prostredníctvom vizuálnych metód, a posunuli dovtedy vznikajúci a veľkej obľube sa tešiaci etnografický film, do vyššej kategórie výskumu. Práve film mal byť nositeľom kognitívnej roviny kultúry jeho tvorcu. Prakticky deklarovať túto teóriu však bolo veľmi náročné, nakoľko v spoločnosti všeobecne kolovala istá módna vlna, na základe ktorej vznikali filmy a boli ňou konštruované. Ako však "zostaviť" filmára, ktorý by týmto trendom nebol ovplyvnený, bola zložitá úloha predovšetkým z pohľadu určitej znalosti "robenia" filmu. Sol Worth, pracovník, The Annenberg School of Communications University of Pennsylvania, však vytýčil určité základné informácie, ktoré sú podstatné pre zvládnutie filmovej technickej realizácie tak, aby v sebe neniesli model "modernej" spoločnosti, ktorá ho využívala pri robení filmov, aby sa následné inkorporované znalosti dali v natívne vyprodukovanom filme ľahko oddeliť od kultúrneho kódu, ktorý podľa kognitívnych a konfiguracionistických teórií v sebe každá vizuálna metóda, film zvyrazňujúc nesie.

Autorka Ivana Marková (2007: 35) vo svojej publikácii *Dialogičnosť a sociálne reprezentácie (Dynamika mysle)* podotýka: "Keďže sú mentálne reprezentácie koncipované ako symboly, obrazy, predstavy a formalizácie musia byť teórie reprezentácií, skôr či neskôr nutne konfrontované s ďalšou výzvou: so vzťahom medzi mentálnymi reprezentáciami a skutočnosťou. (...) Mysel, mozog má zabudovaný vrozený formalizovaný jazyk (kognitívny mechanizmus), ktorý môže operovať jednak ako médium reprezentácie a jednak ako médium výpočtu. Mentálne reprezentácie nám nehovoria nič o skutočnosti. "

tumenge príklad e.):

Hned' nato, čo mi aktívne zaangažovaní Rómovia v rôzne audio-vizualizačné dostupné technické možnosti ako sú napr. mobily (rozšírené v niektorých osadách, primárne ako prenosné hudobné i video zariadenie, s možnosťou záznamu týchto zložiek) priniesli svoje prvé video, ktoré mi chceli prezentovať ako výnimočné z pohľadu ich skupinovej reprezentácie²⁶, zistil som pri jeho hlbšej a opätovnej analýze pár pozoruhodných skôr otázok ako vysvetlení. Na scéne tancuje muž, ktorý zároveň estrádnym spôsobom symbolizuje určitú hodnotovú recepciu internej (?) zábavy lokálnej skupiny Rómov, ktorý sú zoskupení v miestnosti pri ňom, pozerajú sa a zabávajú. V pozadí beží a teda muž tancuje na hudbu, ktorá bola použitá v prvej časti filmu tumenge. Otázkou ostáva, či táto kombinácia, táto konštrukcia scény, nie je do určitej miery zrežírovaná osobitne pre mňa, aby mi ukázala, ako "to" má vyzerat'. Rómovia v tom čase už totižto poznali stereotypné vizualizácie konštruované mnou v prvej časti, a práve videoklipové pasáže²⁷ boli tými, ktoré ich svojou interpretatívnou povahou zaujali asi najviac, ale boli interpretované mojim kognitívnym mechanizmom, teda zložené inak, dynamika obrazu bola prenesená na strih, vytratila sa z obrazu. V ich videu dynamika scény zotrváva na objekte a teda tancujúcom protagonistovi. Zaujímavé je sa zamýšľať nad tým, do akej miery mohol môj filmový koncept inšpirovať komunitu k takejto sekvenčnej konštrukcii, alebo sa tento môj pohľad stáva iba opäť analytickým bludom a naopak film tumenge I. použitím svojej zvukovej - hudobnej stopy reálne odráža určitý fenomén výskytu hudby v osade a týmto momentom, finálnou scénou, sekvenciou z filmu tumenge II. len retrospektívne deklaruje a symbolicky označuje jej významový charakter.

To ako myslíme, ako si dokážeme vytvárať predstavy o rôznych kultúrach i ich životoch vytvára v našej mysli systémy rôznych atribútov, na základe ktorých konkrétne kultúry, etnické entity kategorizuje a stereotypizujeme. Rómovia, ako etnická a kultúrna jednotka podliehajú tomuto stereotypizačnému modelu indukcie intenzívne a dlhodobo. Za typicky rómske bývajú - v realite aj vo filme - považované aj tie charakteristiky, ktoré opisujú sociálne dezintegrovaného človeka bez ohľadu na jeho etnickú, či národnostnú príslušnosť. Ide o črty nezrelej osobnosti, teda o orientáciu na okamžitý pôžitok, nestálosť, prchkosť, netrpezlivosť, slabo vyvinutú úmyselnú pozornosť, celkovú psychickú nevypelanosť, nedostatok húževnatosti, nezodpovednosť. Človek nie je Rómom preto, lebo žije istým spôsobom života. Je to presne naopak. Človek je Rómom, a preto musí viesť istý spôsob života, zväčša veľmi odlišný od toho nerómskeho (MOJŽIŠOVÁ 2008: 55). Tento predikament sa odráža takmer v

²⁶ Finálna titulková scéna *tumenge II.*

²⁷ V ktorých bola použitá hudobná zložka ako dynamizujúci prvok výberu a usporiadania konkrétnych scén, v ktorých autentická zvuková nahrávka bola potlačená.

každým vizualizačným motívom a je akoby premisou korektnej obraznosti. Mnoho filmových dokumentov sa snažilo rozbúrať tento koncept, dekonštruovať ho, no v percepčnom module zdá sa vystupuje rovnako. Pozrime sa na pár dokumentov z česko-slovenského prostredia zobrazujúcich Rómov. Mnohé z filmov sa snažili opísať život Rómov, taký, aký skutočne je, snažili sa ho zachytiť z ich vlastnej emic perspektívy. Takýto námet má aj film, dokument Daniely Rusnokovej, *Soňa a jej rodina* (2007). Autorka sa počas dvoch rokov vyskytuje v rómskej osade v Rudnaňoch a skúša nájsť vlastný pohľad Rómov na seba, dôverným kontaktom (interpretovaným šeptajúcim dialógom s autorkou filmu, počas jednotlivých montážnych scén) s hlavnou hrdinkou Soňou, matkou niekoľkých detí. Hlavná protagonistka filmu interpretuje a autorka do filmu radí predovšetkým tie scény, tie momenty, ktoré predstavujú a objasňujú predovšetkým už spomínaný *iný* pohľad. Autorka je opatrná pri potvrdzovaní resp. pri ilustrácii akéhokoľvek stereotypného pohľadu, čím film vyznieva veľmi dôveryhodne a realisticky, no na strane druhej tematicky abstrahoval niektoré momenty, ktoré sú práve naším mylným obrazom o rómskej kultúre. Analyticky predostrieť dialogický interakt medzi Rómami a nerómami sa pokúša film Rozálie Kohoutovej, *O topánki* (2007). vykresľuje konkrétny problém, ktorý do určitej miery iniciuje, aby ho mohla následne rozanalyzovať a osvetliť. Dokumentárny analytický experiment, ktorý analyzuje, dialogicky premýšľa, no v spoločenskej perspektíve opäť vyznieva ako potvrdzujúci stereotypný model. Tento mentálny pohľad nadobúda rozmery spoločenského pohľadu, konkrétneho (ne)videnia. Spoločnosť prežívajúca žitú skúsenosť s Rómami a v naratologickom podaní rieši predovšetkým aspekty tzv. rómskej problematiky je limitovaná týmto percepčným modelom a nedokáže inak vidieť. Marko Škop vo filme *Iné svety - Made in Šariš* (2006) rozpútava dekonštrukciu vizualizačného privilégia a v diskusii s hlavným protagonistom rómskeho etnika v spektre etník žijúcich pod "Šarišským hradom", snaží sa pozrieť ešte hlbšie, do oblasti, v ktorej autor nebude prítomný, a zbúra variant, že stereotypný model je ten, ktorý pred objektom filmového interasu neustále odohráva. Ignác Červeňák, hlavná postava, je požiadaný o to, aby teda sám na kameru nakrútil to, čo podľa jeho slov, nikdy nemôže žiadny dokumentarista zachytiť. Vyčkáva reálnych scén, ktoré majú odzrkadliť realitu rómskej osady. Selekcija scén je jasná a presvedčivá. Stereotypizačná. Čaká sa totiž na tie momenty, ktoré sa vyskytnú, aby vyilustrovali chaos, zábavu, konflikty i ostré hádky a takto sú prezentované. Podobnou skúsenosťou disponuje i realizácia filmu *tumenge*.²⁸ Vyplýva jej z takto formulovaného vizualizačného modelu nejaká satisfakcia, ktorá sa stavia do určitého binárneho kontrastu s vizuálnou produkciou niektorých rómskych

²⁸ Mnohokrát sa stalo, že samotní Rómovia radi dotvárali niektoré situácie práve v týchto konvenciách. Snažili sa niektoré momenty cielene vystupovať, akoby chceli zvýrazniť svoju špecifickú prítomnosť pred kamerou. Podobnými skutočnosťami boli nasiaknuté tiež ich domáce videá, v ktorých do istej miery môj "filmársky" spolupracovník nabádal k hádke, podpichoval niektorých Rómov, práve z dôvodu, že ich v tomto momente natáčal.

záujmových skupín²⁹, alebo len odráža skutočné určité aspekty reality, ktoré majú by práve tými atribútmi *rómskej osady*? Zuzana Mojžišová (2008: 55-56) práve konceptualizovala všetky tieto tematické analýzy rómskej problematiky a dala im spoločného činiteľa.

"...dejinný príbeh našich Rómov je taký, aký je; lebo na Slovensku je rasová neznášanlivosť hlboko zakorenená (spôsobená polstoročným nedostatkom medzinárodných kontaktov); lebo Rómovia sú najpočetnejšie zastúpení práve v tých najchudobnejších krajoch; lebo žijú v katastrofálnych podmienkach, z ktorých sa takmer nedá vymaniť; lebo ich materinským jazykom nie je v mnohých prípadoch slovenčina a školy tu máme iba slovenské; lebo vyhynutie tradičných remesiel, chudoba, neznášanlivosť majority i nevzdelanosť tlačí Rómov po špirále stále nižšie a nižšie. K skôr pozitívnym atribútom rómstva patrí skupinová kohézia a rodinná súdržnosť (hoci aj tu bádať deštruktívne dopady sociálnej odkázanosti, chudoby a diskriminácie); emocionálna spontánnosť, úzko spätá s hudobnými prejavmi Rómov; orientácia na prítomnosť; (...) K negatívnym charakteristikám patrí výrazný podiel Rómov na celkovej kriminalite populácie. Nedôsledné ponímanie týchto a ďalších charakteristík Rómov, ktorému chýba vedomie súvislostí a schopnosť mať myseľ otvorenú, neinklinujúcu k predpojatosti, vedie k predsudkom. K rigidným a iracionálnym zovšeobecneniam, vyznačujúcim sa stereotypnosťou, trvanlivosťou, schopnosťou vyvolať diskusie." Stereotypné videnia sa dajú konštruovať priamo strihovou kompozíciou, výrazne sa však konštituuju až v myslení percipienta ako dôsledok jeho limitovanej schopnosti nazerať a rozumieť. Človek myslí v konvenciách svojho kultúrneho rámca, v ktorom sa pohybuje.

²⁹ Domnievam sa, že analýzou tzv. domorodých médií a ich komparáciou s ostatnými zložkami vizuálnej produkcie, je možné dospieť k významným posunom k nájdeniu odpovedí na mnou postulované otázky. Jednou z platforiem takejto komparácie môže byť práve YOU TUBE, internetové úložisko rôznych vizuálnych dát. Pri komparácií videí zdieľaných a zhotovených nerómskym príslušníkmi sa vizualizačný moment potvrdzuje pri opačnom videní, tých videoprezentácií, ktoré sú budované ako reprezentatívne zložky niektorých rómskych kapiel, resp. záznamy z niektorých rómskych udalostí, zábava, svadieb a pod. reprezentujúce absolútne odlišný koncepčný rámec vizualizácie.

III. TUMENGE - konkretizácia

III.1. Možnosti interpretácie

V ktorom momente práce antropológa v teréne, alebo v jeho mimoterénnej výskumnej činnosti dochádza k interpretácii dát je zložitá definovať. Podstata tejto nepresnosti tkvie v rozdielnom prístupe rôznych disciplinárnych metodologických modulov kultúrnej antropológie. Je známe, že každá jedná nazvime to antropológická škola, vychádza z určitých predikamentov, ktoré využíva pri celom výskumnom projekte. Vizualna antropológia sa zároveň zaoberá problémom vizuálneho záznamu v teréne, použitím fotoaparátu alebo kamery. Filmár nemá vynášať úsudky, ale zachytiť imanentnú mnohoznačnosť reality, nemá prinášať interpretácie toho, čo ukazuje, má ponechať divákovi psychologickú slobodu a umožniť mu nový a intenzívny prežitok (PETRÁŇ 2011: 103). Kultorológ a kultúrny antropológ, Martin Soukup, ktorý v českom teoretickom prostredí interpretuje niektoré poznatky z vizuálnej antropológie, v článku *Vizuální antropológie: vznik, vývoj a mílniky* (2011), odlišuje, tak ako v textuálnej antropológii, zber dát a ich následnú interpretáciu. Antropológovia rozpracovali radu techník a spôsobov získavania vizuálnych dát a ich interpretácie. Môžu byť cieľom antropológa, informátora, alebo obecné ktoréhokoľvek príslušníka kultúry. Objektív fotoaparátu alebo kamery je objektívny v tom zmysle, že sníma všetky dáta v zábere, ale samotná voľba záberu, subjektu a socio- kultúrnych situácií vytvára široké pole možnosti pre zber dát a ich následnú interpretáciu (PORYBNÁ, ČENĚK eds 2011: 21). Zber v tomto predstavení je však intelektuálnou selekciou atribútov, vhodných pre určitý koncept záujmu terénneho výskumu, dekonštruuje celok a teda interpretuje skutočnosť v jej určitých momentoch. Preto sa domnievam, že interpretácia z postavenia vizuálnej antropológie začína už omnoho skôr, v okamihu, kedy antropológ filmuje, fotografuje. Je mylné prirovnávať zápisky v poznámkovom notese, k foto/video sekvenciám zachycovaných v teréne, ktoré sú výsledkom daného okamihu, vytvorenej komunikácie a interakcie.

Interpretácia a analýza dát etnografického charakteru sa v podstate uberá dvomi smermi:

- konvenčným
- alternatívnym

Touto kategorizáciou samozrejme nepokrývam celkový rámec možností. Zdôrazňujem ale to, v čom sa charakter vizuálnej antropológie všeobecne a etnografického filmu špecificky, odráža. V konvenčnosti rozumiem, plánovitosť terénneho výskumu, konkrétny výskumný harmonogram, odzrkadľujúci etapovitost' konkrétnych vedeckých činností, z ktorých každá má presne stanovenú dobu a sú rozvrhnuté tak, aby pokryli celý výskum. Pozitivistický alebo formalistický podtext týchto projektov je značný, avšak v súčasnej projektovej dokumentácii žiadaný. Sarah Pink (2009) je si vedomá alternujúcich metód v realizácii etnografie v teréne vedomá a dodáva.

"Realizácia terénneho výskumu na základe naratologickej konvencie³⁰, v zhode s ktorou výskumník často krát vchádza do terénu, tam zozbiera obrazy (sekvencie), prinesie ich domov a tam ich analyzuje, nie je vždy možná a hlavne vhodná" (PINK 2009: 152).

tumenge príklad f.):

Pre projekt antropológického filmu tumenge, v žiadnom prípade nedošlo k formulácii, nejakej ucelenej scenáristickej koncepcii, ktorá by bola zárukou pre interpretujúcu formuláciu v produkcii - t.j. tvorbe filmu. Domnievam, sa, že vžitá predstava naratologickeho základu filmového média sa v každom smere snažila adaptovať do interpretujúceho modelu pred-filmovanej prípravy. Pred natáčaním de facto každej snímky sa tendencie usporiadať myšlienky k filmu rodili v kognitívnom rámci naučeného modelu tvorby filmu, samozrejme dané našou kultúrou, ktorá buduje výstavbu audiovizuálneho média vo svojich intenciách. Prečo tento model nefunguje v praxi ?

- v 18.04.00 dochádza k momentu, v ktorom sa ako autor danej videosekvencie snažím zakomponovať do deja filmu ideu spoločného fotenia, úspešne. To ako bola samotná scéna koncipovaná, ako sa celá situácia na základe mojej intervencie vyvinula a ako sa kompozične celá snímka vyformovala, už bola výtvarom interakcie a štylizáčnymi predstavami samotných príslušníkov, ktorí si pod atribútom spoločná fotografia na záver, okamžite predstavili určitý typologický tvar, ktorý sa snažili realizovať. (viď sekvencie1. - 006)

³⁰ Formalistická koncepcia písanej etnografie.

sekvencie 1.- 006



Konflikt medzi programovaným a adekvátnym je vo svojej podstate triviálny. Je nezmyselné domnievať sa, že je možné na báze antropologickej disciplíny predikovať priebeh terénneho výskumu.

Audiovizuálna kontinuita sa skladá z lineárnej diskontinuity vytvorenej sériou nehybných obrazov zachytených na film alebo priestorovo-svetelnou diskontinutou digitálneho záznamu. Tak nás odkazuje k paradoxu celej antropológie. (...) Je treba otvoriť sa dynamike vychádzajúcej z princípu reciprocitu medzi ľuďmi, spoločnosťami; umožniť výmenu, udržiavať dialóg medzi kultúrami a samotnými účastníkmi, lebo tieto zdelenia a výmeny bývajú často nerovné (PIAULT 2011: 53).

Pre metodologické vyrovnanie je potrebné vytvoriť analytický koncept, ktorý by sa dokázal vysporiadať s touto akútnou naliehavosťou a systematicky vybudoval interpretujúci model položení na interaktivite. "Dopady a podmienky takéhoto vyjednávania by mali byť pozorovateľné v rámci réžie i v priebehu jej vývoja. Išlo by o nedokončený film alebo o sériu epizód, ktoré by boli vzájomne prepojené a zároveň vyjadrovali pohľad na realitu a dopad takých postojov na protagonistov, takže by celá situácia podliehala neustálemu prispôsobovaniu (PIAULT 2011: 54).³¹

"Všeobecne spôsob zjednodušenia reality a jeho vymedzenia si neuvedomujeme presne, a mimo toho sa v ľudskom vedomí spontánne mení, podľa toho, čím je práve ovplyvnené" (KŘEMEN 2007: 18). Ako vedecky uchopiť tieto vo viacerých rovinách na seba narážajúce konflikty si kladú autori

³¹ V tomto ohľade dodávam k autorov konceptualizácií, že sa zároveň logicky verifikuje celý proces a adekvátne buduje v ohľade na čas a priestor. Týmto vyhlásením predznamenáva praktickú súčasť tejto mojej práce (antropologický film tumenge I-III [209-2011], čím absolútne legitimizuje jej podstatu, no na strane druhej dodáva (PIAULT 2011:55), že celý projekt sa mu javí ako nereálny, priam utopický, no na strane druhej javiaci sa ako východisko audiovizuálnej antropológie a jej podmienok.

od počiatku akéhokoľvek teoreticky (i realizačného) zaangažovaného prístupu k problematike reprezentácie reality. Krzysztof Olechnicki (2003: 45) zmieňuje jednu z metód, ktorá by mohla vnieť trochu vedeckého svetla a hodnosti do vizualizačných produktov - Alan Lomax (1969) sa zaoberá využitým filmového alebo fotografického zápisu ako určitej línie, ktorá by bola vzorovým (grafickým) vysporiadaním sa s určitou činnosťou, na základe jej vlastnej dynamiky. Vytváral určitý choreometrický model (choreometrix) pohybu, ktorý by dokázala prezentovať dynamiku určitých behaviorálnych aktov v dynamike konštruovanej graficky alebo vizuálne.

Takéto pomyselné napätie medzi textualizáciou /naratologizáciou/ a vizualizáciou je značne kuriózne. Konflikt medzi slovom a obrazom je zrejmý a len málokto sa z neho dokázal vymaniť, autorsky, no predovšetkým sa tento rozpor odráža v samotnej metóde tvorby etnografického filmu. Zamyslením sa nad podstatou toho, kto vlastne rozpráva celý príbeh filmu, dospievam k názoru, že je vo filme neustále prítomna autorova nadradenosť. On je ten, kto drží interpretačný príbeh vo svojich rukách a môže ním do určitej miery narábať. Takýto aspekt sa výrazne prejavoval v medzituláži filmov a myslím, že dodnes sa prejavuje v titulovaní záberoch. Film má sprostredkovať jazyk, ktorému divák nerozumie. Tým pádom za konkrétneho človeka hovorí niekto iný, kto pre potreby filmovej reprezentácie, môžu manipulovať s výrazom, pretože sa domnieva, že takáto forma viac ozrejní moment, dokáže lepšie povedať tú či onú vetu, ako samotný človek. Bizarný moment, ktorý rozrúša optimistické tendencie v interaktívnom filme, ktorého spoluautorom by mal byť i samotný protagonista.

Príchodom komentára sa prejavila túžba autorov vyjadriť k obrazom³² ďalšiu informáciu, ozrejmiť kontext, popísať situáciu alebo jednoducho, len intenzívnejšie a po svojej vôli vybudovať naratologickú štruktúru, postaviť príbeh, ktorý by na základe rozprávania komentátora, "*hlasu božieho*" viac upútal diváka. (?) Myslím si, že všetky tieto aspekty a paradoxy hrali v tomto smere svoju rolu a pravdepodobne "komentovanie" filmu ako média, nesie v sebe určitý psychologický moment diskutovať, reagovať. V momente kedy sa filmu prisudzoval práve jeden z prvých zmienených akcentov, a teda model vytvárania post-obrazového príbehu, dostal sa film do zvláštnej pozície oscilujúcej medzi fiktívnosťou a realitou, resp. danú fiktívnosť len potvrdzoval.

"Nielenže nám hovorí (John Marschall), čo si muži myslia (čo jeden kritik vtipne nazval telepatickým blodom), ale dozvedáme sa myšlienky a pocity zranenej žirafy. (Kráčala otvorenou krajinou s kludnou myslou; Je znepokojená; Príliš omámená, než aby sa bála; Už sa nedokáže sústrediť na svoju bolesť.)" poznamenáva Eliot Weinberger, vo svojom článku *Lidé od kamery*. (2011: 228) Piault (2011: 55-56) hovorí o kognitivistickej teórii, ktorá by podľa neho mohla skoncovať s rôznorodosťou interpretácie reality tak, že by vytvorila spôsob poznávania pravdy. V takejto perspektíve komentár

³² Pravdepodobne málo vypovedajúcim?

doprevádza obraz a nevyhnutne ho podrobuje výpovedi. Obsahuje výrazy ako "existuje, existujú..., to je..., to sú..., tomu sa hovorí...". Tieto tvrdenia o bytí a existencii sú oddelené výrazmi ako "pretože" a "teda" a zároveň sú plné slovies "vedieť, poznať" a "rozumieť", čím je divák uistený o tom, čo má vidieť a teda zdieľať s ostatnými nositeľmi opravdivého vedenia, pretože by mal autentickú skúsenosť posvätenú štatútom profesionála a vedca. Do akej miery je však týmto "božím hlasom" udelený etnografickému filmu status reálnej objektívnej pravdy, kritizovala už vlna postmodernistov, ktorí týmto krokom videli ubratie operatívnosti záznamu a subjektívnu objektivizáciu interpretácie. Teoretický posun v tejto oblasti odsúdil tieto stratégie, ktorým sa však dodnes dokumentárne filmy predovšetkým masovej produkcie, určenej pre čo najširšiu cieľovú skupinu aktívne posluhujú. Jej značná manipulatívna funkčnosť umožňuje autorskému kolektívu vytvárať rôznorodé interpretačné modely fikcie. 60. roky boli obdobím, v ktorom požiadavky prísnej observačnej a ešte viac participačnej kinematografie zatienili používanie hovoreného komentára. Tieto módy signalizovali radikálny rozchod s prevládajúcim dokumentaristickým štýlom 30. až 50. rokov (NICHOLS 2010: 49).

Antropologický film teda nie je objektom, ale omnoho viac platformou, ktorá sa ponúka interpretácií divákov. Subjekt autora ustupuje do pozadia a uvoľňuje miesto subjektu diváka, ktoré sa môže voľne pohybovať v autorovom vytvorenom interpretačnom poli (PETRÁŇ 2011: 98). Autor - filmár rozvíja túto myšlienku a sám pred seba kladie bremeno "voľne" nastaviteľnej platformy jeho osobnej invencie, prenesenia jeho kognitívneho rámovania reality, do miery, v ktorej sám potláča subjekt pre zisk objektu. Ten vystupuje ako aktívny činiteľ v tomto interpretačnom procese a bezprostrednejšie prehovára (osobne, semioticky - obrazom) k percipientovi, príjemcovi správy.

Tento moment má schopnosť symbolicky vyústiť k prechodovej fáze modelov emic - etic, v ktorom sa môže zmeniť odrazu pohľad toho, kto sa díva na realitu. Prostredníctvom kamery môže divák tento moment *vidieť inak*. Stelesní sa s inou postavou. Automaticky je tento akt sprevádzaný prirodzenou dramatizáciou komunikácie, pretože sa môže zmeniť rola objektu a subjektu. Samotný moment však v hlbšom premyslení môže len potvrdzovať určitú konvenčnosť až stereotypovosť nazerania na kultúru.

To či daný vizuálny prejav ostane dobre prečítaný, záleží v značne vyššom stupni od poznania konvencie (kontextu), z ktorého povstal, než od toho, či dobre odráža skutočnosť (OLECHNICKI 2003: 130).

Problém interpretácie vo filmovej tvorbe je veľmi obsiahly. Z tejto perspektívy by bolo mylné komponovať do tejto kapitoly problematiku filmov, ktoré sú založené na úplne inom princípe, aj keď ako som úvode spomínal, rozdiely, o ktoré sa teórie opierali, sa v súčasnosti stierajú a prekrývajú.

V zbierke štúdií k problematike interpretácií,³³ predovšetkým vo filme pod symbolickým názvom Interpretácia a film (2008), sa v článku Umenie vs. interpretácia /Eco vs. Eco/, už klasici česko-slovenskej filmovej teórie Peter Michalovič a Vlastimil Zuska zamýšľajú nad zmyslom interpretácie ako bádateľského fenoménu. Ako argument analyzujú prístup Umberta Eca.

"Eco je presvedčený, že hoci je ťažké povedať, či interpretácia³⁴ je dobrá alebo nie, predsa je možné stanoviť určité medze; o interpretácii, ktorá ich prekračuje možno povedať, že je zlá alebo prehnaná. Eca teda možno charakterizovať ako interpretačný optimizmus, pretože verí v možnosť korektných interpretácií. Dôvodom pre tento optimizmus môže byť pre Eca a vari aj nás to, že maximum (estetického zážitku a emocionálneho kognitívneho zisku v jeho rámci) vyťaží z diela ten, koho interpretácia nevybočí za hranice korektnej interpretácie" (MICHALOVIČ, ZUSKA 2008: 16,18).

Pre každú entitu reálneho sveta, ktorej venujeme pozornosť, si tvoríme odpovedajúci vnútro psychický znalostný model, ktorý pre nás definuje alebo aspoň predstavuje význam jazykovej konštrukcie, ktorá túto entitu označuje (KŘEMEN 2007: 38). Túto jazykovú štruktúru je možné v adaptácii na filmovanie extrahovať na záznam jednotlivých záznamových sekvencií, ktorých selekciou a postupným výberom budujeme naračný model následnej ďalšej interpretačnej fázy - strihu, kompozície. Takýto logický vývoj je predovšetkým subjektívny.

Každý ľudský jedinec môže k danej entite zaujať svoje subjektívne stanovisko, vnútropsychický znalostný model - význam je teda veľmi subjektívny a teda z hľadiska podania informácií, veľmi nepresný a nepresne vymedzený (KŘEMEN 2007: 38).

Filmová interpretácia si v súčasnosti tento cieľ v žiadnom prípade nekladie, naďalej dekonštruuje všeobecnosť a exaktnosť k elementárnej podstate svojej naračnej línie a obrazovej skladby.

III.1.1. Etická stránka realizácie filmu

Premyslenie všetkých tradičných a konvenčných metodologických postupov v terénnom výskume, pri práci s informátormi, v získavaní a interpretovaní nadobudnutých údajov dospelo postupne do štádia, kedy si veda ako taká musela definovať určité etické hranice. Rola tzv. etického kódexu je výraznejšia, ako náhle do úvahy prichádza možnosť zverejnenia identity človeka. V tomto bode preberá diskusiu nad touto problematikou dokumentárna filmová škola vrátane školy antropologického filmu a to vo viacerých bodoch. Tlak vysporiadať sa s týmito záležitosťami vzrastá predovšetkým potom, čo sa

³³ Zbierka vychádza pod editorskou patrónou Martina Kaňucha ako výstup- zborník príspevkov z 11. česko-slovenskej filmologickej konferencie konanej v Krpáčove v dňoch 18. -21. 10. 2007.

³⁴ Predpokladajme interpretácia vizuálneho charakteru.

dokument stáva viac či menej distribučne príťažlivým snímkom, alternujúcim filmom. Existencia špecializovaných spoločností³⁵, ktoré sa zaoberajú produkciou a distribúciou dokumentárnych filmov iniciovala verejný záujem o takúto tvorbu a dostala ho do pozície spoločensky žiadanej alebo minimálne do spoločensky akceptovanej formy záujmu.

Aj na tomto mieste je potrebné rozčleniť a diferencovať tento záujem spoločnosti. V dokumentárnom filme existuje silno popularizačný (mainstreamový) prúd, ktorý spočíva na ekonomickej výnosnosti dokumentárnej tvorby ako takej. Tá v tomto smere reprezentuje modely exotickkej krajiny, špecifickej kultúry a ľudí, vedy a techniky, kosmológie, histórie atď. Tento tematický aparát nesie v sebe snahu percepčnej aplikovateľnosti na čo najširší okruh divákov, ktorí sú do istej miery k takejto ponuke solventní. Jednoduchý ekonomický a logický model.

Druhým smerom sú menšie, či väčšie spoločnosti podporujúce diela alternujúceho charakteru a vymedzujúce sa voči vyššie opísaným. Ich finančný lobing je neporovnateľne skromnejší a mnohokrát závisí od nákladov na výrobu dokumentu, ktorý je daná organizácia či spoločnosť schopná a ochotná podporiť. Tieto filmy nedeklarujú ekonomicky významný artikel, no svojou službou verejnosti si garantujú svoju pozíciu.

Z tohto úvodu sa snažím dospieť do oblasti etickej korektnosti, pri ktorej sa vynára viac otázok ako ponúka odpovedí. Ako by mal vyzeráť vzťah antropológa - filmára a človeka - herca, hrajúceho svoju sociálnu rolu, ich vzájomná komunikačná platforma. Ako funguje takýto model? Aké dôsledky plynú zo vzájomnej interakcie a aké sú ustanovujúce podmienky zahájenia spolupráce, pri ktorej antropológ mení zápisník za kameru s mikrofónom.

Domnievam sa, že verejná znalosť aktuálnej ekonomiky filmového priemyslu je viac - ako presná. Je zafixovaná vo vedomí jedinca a spoločnosti. Vytvára presný návod nato, ako sa má jednotlivec v takomto komplexe správať a reagovať. Mnohí teoretici (okrem iného) dokumentárneho filmu poukazovali na tento fakt a snažili sa vniesť kúsok svetla do tejto zákulisnej stránky realizácie filmu.

Bill Nichols vo svojom *Úvode do dokumentárneho filmu* (2010: 64-65) spomína dva rôzne spory. Randal Adams, ústredná postava pôsobivého dokumentu Errola Morrisa, *Tenká modrá línia* a Georges Lopez, hrdina pozoruhodnej štúdie učiteľa v jednotriedke na francúzskom vidieku, režiséra Nicolassa Philibertta, *Etre et Anoir (Byť a mať)*, 2002), vymáhali po režiséroch podiel na značnom kasovom zisku filmov súdnou cestou. Právnicki oboch filmárov vyvrátili domnienku, žeby boli povinní

³⁵ Do tejto veľmi zjednodušenej a kumulovanej množiny radím nielen filmové spoločnosti, ktoré sa na televíznej úrovni špecializujú na populárny dokumentaristický žáner, ale i jednotlivé festivalové bloky, ktoré zastrešujú dokument a sú jeho adaptačnou platformou. Zároveň sem zapájam i súkromný investičný sektor, ktorý v určitej imidžovej profilácii inklinuje k podpore tohto formátu, či už tým sleduje onen verejný záujem alebo svoj interný zámer.

vyplácať akýkoľvek honorár, a uviedli, že ich zaráža predstava, žeby jednotlivci mali byť vyplácaní zato, že sú sami sebou, aj keď stoja pred kamerou. Argumentovali, že zavedením takejto praxe by došlo k zániku dokumentárnej tvorby. Súdy samozrejme uznali stanovisko filmárov, no muži napriek tomu obdržali vyrovnávajúci honorár.

Táto problematika vzťahov a ich aktuálnej definície je úžasne komplikovaná. Tak, aký rôznorodý je prístup jednotlivých autorov k svojim filmovým objektom, tak odlišná je ich koncepcia dospenia k tomu, čo vyžaduje ich kompozično- imaginárno. Z minulosti i súčasnosti sú známe mnohé prípady, ktorými môžeme ozrejmiť zákulisie dokumentárnych i etnografických filmov. Film Eriky Hníkovéj: *Nesvatbov* (2010) je zaujímavou formou prezentácie aktuálnych problémov ľudí žijúcich v obci Zemplínske Hámre. Autorka zachytáva ľudí, ktorí si dlhodobo z rôznych dôvodov nemôžu nájsť stáleho partnera pre život a participuje na snahe starostu, ktorý má evidentnú snahu postarať sa nielen o dedinu ale i o jej obyvateľov. Snaží sa byť ich životným pastorom, čo prejavuje v každom smere a svoju nespokojnosťou s aktuálnym spoločenským stavom vehementne i demoštruje. Koná sa spoločenská zábava, ktorá má "spojiť" ľudí z dediny v hľadaní svojich životných partnerov. Tak ako pri filme *Osadné* Marka Škopa (2009) je zbytočné sa v tomto bude prílišne zaoberať inscenovanosťou reality. Podstatný z filmu *Nesvatbov* je predovšetkým jeho finálny záber, v ktorom starosta spolu so svojim kamarátom analyzujú cekovú situáciu, ktorú zobrazoval i samotný film. Ich rozhovor je nafilmovaný a zastretý tým, že sa filmujú futbalisti, hrajúci futbal na ihrisku, na ktorí sa dotýční starosta a jeho kamarát boli pozrieť. Akonáhle to zistia, že si filmovaní a nahrávaní i zvukovo, ohradia sa a autorka trochu žargónovo odpútava svoju pozornosť práve na futbal. Divák ma pocit, že videl reálnu autentickú situáciu, no zároveň si položil otázku, kde sú hranice etickej dokumentaristiky. Autorka samozrejme pred oficiálnou distribúciou filmu, celé dielo poslala aktérom na autorizáciu, ktorí s ňou súhlasili. Podobným vysporiadaním disponujú viaceré filmy, ktoré v následnej spätnaje väzbe, môžu odčítat zaujímavé reakcie. Podobným modelom si prešiel aj film *tumenge*, ktorý vo svojej následnej časti, stále verifikoval predchádzajúci, ktorú kontemplatívne radil do štruktúru, čím si budoval isté autorizačné stanoviská, priebežne a tým pádom mohol do určitej miery postupovať podľa eticky korektného spôsobu, ktorý si stanovil autor. Domnievam sa, že akékoľvek etické hranice, by mali byť stanovené vzájomnou komunikáciou a interpretatívnou interakciou. Objekt by s mal aktívne spolupodieľať na formulácii filmu, tak, aby to bolo z filmu poznateľné. Antropologický film, by sa tým pádom dokázal vymaniť z diskusii, nad reálnosťou, autenticitou a podobnými faktormi. Bol by komunikátom.

III.1.2. Recepčia - percepcia

Sú to predovšetkým kultúrne filtre videnia, ktoré spôsobujú to, že reprezentanti rôznych kultúr, žijú vo vlastných perceptívnych svetoch. (OLECHNICKI 2003: 138)

Marc Henri Piault v svojom článku *Audiovizuálne vyrovnanie alebo za mimotextovou antropológiou* (2011) vidí predovšetkým v produkcii brazílskeho vojenského filmára Thomasa Reisa, ktorý v roku 1916 "natočil prvý skutočný etnografický film (*Rituaes e Festas Borôro* [Obrady a oslavy u kmeňa Bororo]). Tu je dobré vidieť filmárov zámer v organizácii rozprávania, kedy sme odkazovali k inému uhlu pohľadu, ktorý je základom pre antropologickú situáciu. Taký postoj okrem iného ukazuje vo vlastnej absencii, že je potreba potenciálneho diváka, niekoho, kto príde a bude taký záznam využívať. Aj keď teda nie je presne daný, ten zámer tu určite je. Samotný proces výmeny medzi terénom, projekčnou miestnosťou, strižňou a kinosálom bol zahájený" (PIAULT 2011: 37).

Filmový príbeh sa svojmu divákovi prezentuje nielen ako zadanie kognitívnej úlohy, ale aj ako návod na jej riešenie. Z tejto perspektívy potom filmový divák nehľadá a nenachádza významy diela, ale ich v procese recepcie sám konštruje, v závislosti od podnetov poskytovaných filmom od svojich záujmov a od kultúrnych kompetencií (MIŠÍKOVÁ 2008: 42). Pojemová kultúra ako komunikatívny systém, sa opiera o preukazovanie znakov, aj keď percepcia nemusí byť jednoznačná s pojavením sa komunikačného aktu, ktorý nastáva vtedy, kedy daný komunikát zostane prečítaný percipientom jemu vlastne a adekvátne, a teda zhodne s intenciami autora (OLECHNICKI 2003: 219).

"Fenoméni filmovej projekcie nadobúda širší význam, keď prechádza od obyčajného obrazového sprostredkovania k prenosu osobnosti. To je: to čo prijímam, ma ovplyvňuje a umožňuje mi sa odpútať od seba samého. Pátranie sa stáva hľadaním, ktorého výsledky nemusia byť nutne obsadené v proklamovanom zámere, ani v okamžitom rozpoložení ostatných divákov" (PIAULT 2011: 44). Táto skúsenosť tu ale nekončí, pretože pokračuje v rámci neustálej (a možnej) interpretácie divákov a kritickej interpretácie tých, ktorí boli protagonistami. Tieto perceptívne úpravy, ktoré môžu mať napríklad podobu spätnej reakcie, sa rozvíja vo vnútri samotného uzatvoreného procesu výroby, výmeny a využitia, čo všetko vytvára výmenný priestor obrazovej produkcie (PIAULT 2011: 63).

Percepcia v širšom významovom poňatí sa dá, a osobne zastávam názor, žeby sa mala radiť k metodologickej koncepcii vizuálnej etnografie a k rozboru a štúdiu vizuálnej kultúry. Prináša verifikačný nástroj konkrétnych vizuálnych dát a reflexiu, ktorej neustála kontrola a pripomínanie komunikačného akcentu je nevyhnutným predpokladom pre akékoľvek teoretické zamyslenia a závery.

Reálna reprezentácia vo filme má však nepopierateľnú evokatívnu silu a bolo by naivné si myslieť, že divák okamžite prijme a akceptuje autoritu tvorcu filmu, ako toho, kto má oprávnenie hovoriť

a vysvetľovať ako vyzerá daná natívnosť (TITON 1992: 91,92). Na tomto špecifickom vzťahu a prenose informácie prostredníctvom média je reaktivita určitým spôsobom podmienená a evokovaná. Je relativizáciou kompozície. *Kompozícia nevyjadruje však ani v jednom prípade, len spôsob, ktorým autor a divák súdi, integruje myslenie do obrazu: Ejzenštajn to nazýva "nová sféra" filmovej rétoriky, možnosť vyniesť abstraktný spoločenský súd. Utvára sa tak okruh, ktorý zahŕňa súčasne autora, film a diváka* (DELEUZE 2004: 193).

tumenge príklad f(1.):

V scéne z filmu tumenge - tretí diel sa objavujú momenty pohľady na behaviorizmus a výchovu detí. Rómski chlapci prichádzajú k svojim otcom, ktorí pracujú na sklade dreva v lese, aby nejako kompenzovali svoj voľný čas, ktorý sa im vytvoril po vyhlásení mimoriadnych prázdnin v špeciálnej škole. Kamera zachytáva dve scény, ktoré sa môžu pri neopatrnej strihovej formulácii javiť ako manipulatívne a zavádzajúce. Prvá ich zobrazuje ako sa v priestore "hrajú", teda pobejú, hľadájú niečo čo by ich zaujalo a stalo sa pre nich aktivitou na nasledujúci čas strávení na pracovisku. Práve tento priestor je spoločensky konotovaný ako platforma (obzvlášť v prípade práce tohto druhu), ako relatívne a potenciálne nebezpečná pre deti. Práve tento motív konotácie prichádzajúcej pre percipienta ako vžitý spoločenský koncept, mu naplno indexuje vizuálne stvárnenie, kedy sa chlapci začínajú hrať s náradím, ťažkými sekerami a tým pádom dramaticky prežíva scénu, v relatívnom strachu, aby si chlapci neublížili. S údivom divák nerómskeho pôvodu sleduje, ako nik z prítomných chlapcov neupozorní a nenabáda ich k tomu, aby boli opatrní resp. aby to náradie nebrali do svojich rúk. Observujúca úroveň obrazu, ktorý sleduje situáciu nabáda diváka k čistej percepcii ako aktu, bez kontextu, ktorého konotuje obraz iba so svojim spoločenským poznaním, pre ktorého môže byť situácia nebezpečná.³⁶ Rómovia, ale následne nabádajú chlapcov, aby sa učili technike, prostredníctvom ktorej raz budú zarábať peniaze a teda čím skoršia znalosť, tým väčšia výhoda, pre rodinu, pre otca a pod. Zohľadňujú sa v tomto smere viaceré perspektívy, ktoré sú dôležité z uvedomovania si perspektívy pohľadu.

³⁶ Zároveň môže byť "nebezpečná" pre viacero zainteresovaných subjektov, a hraničí zároveň i etickou participáciou autora.

III.1.3. Perspektívnosť záberu

Každý obraz je abstrakciou reality, štvorrozmerného časopriestoru do dvoch dimenzií plochy (resp. do troch dimenzií pohyblivých obrazov). Pokiaľ je obraz realistický a pokiaľ chce produktor/producent zachytiť priestor verne, teda posilniť denotatívne podanie svojho textu, riadi sa "zákonmi perspektívy" (FORET 2008: 44). Perspektívny model je tak prispôsobený stavu spoločnosti (vedeckému a estetickému vývoji), napriek tomu predstavovať si lineárnu perspektívu ako "realistické zobrazenie" je tak absurdné, ako keby jedna jazyková rodina chcela vyjadriť všetky sémantické potreby ľudstva (HANÁKOVÁ 2008: 26).

Pozícia statickej kamery, presne sledujúca pohyb pred objektívom, reprezentuje pevný bod etnocentrického nazerania, vedecký pohľad, vedení z nespochybniteľných pozícií pozitivistickými metódami evidencie objektívnych dát (PETRÁŇ 2011: 93). Anna Grimshawová (2011: 86) vo svojom článku publikovanom v českej verzii: *Modernistův okamžik 1895 - 1945*; vyzdvihuje ako jednu z najväčších inovácií v kinematografii krok D.W.Griffitha k pohyblivej kamere: "*Kamera teraz mohla byť umiestnená kdekoľvek v rámci scény, už nehľadela z pevného bodu, ktorý sa nachádzal mimo deja, namiesto toho sa nachádzala kdekoľvek a všade priamo vo vnútri deja.*"

Keď si budeme pozorne prezerat' dva fotogramy, ktoré predstavujú znehybnený záber/protizáber, určite si všimneme, že okrem "pozorujúceho" a "pozorovaného" je akoby na fotograme vždy prítomný tretí neviditeľný svedok, z pozície ktorého ponad plece jedného vždy vidíme tvár toho druhého, čiže táto situácia nezodpovedá reálnej spontánnej percepčnej aktivite (MICHALOVIČ 2007:25).

Perspektíva obrazu, podľa môjho názoru nemá pevných pozícií, resp. tie sa neustále narušujú. Závisia častokrát od toho, aký aspekt sa konkrétnou kompozíciou chce zvýrazniť. Tieto konvečné prístupy sú ľahko identifikovateľné, pretože odrážajú a simulujú mnohé reálne situácie. Implikujú osobnú skúsenosť. Napríklad rýchlejšou kamerou, ktorá sa jemne kymáca zprava doľava sa simuluje pohyb človeka. Podobným zaostrovaním, tzn. hlbkovou kompozíciou, pzeraním cez rameno človeka, sa zjednocujú komunikačné kanály, kedy obraz sleduje kto hovorí, resp. na koho chce kameraman zaostriť svoju pozornosť, a čo najviac ju priblížiť divákovi.

III.1.4. Komunikácia - interakcia

Piault (2011: 56) hovorí o antropologickej situácii, v rámci ktorej sme hneď schopní zistiť a poznať produktívnu povahu takejto situácie, ktorá nás núti priznať si dôsledky spojené s rolami, zámermi, potrebami všetkých zúčastnených. V rámci interaktívneho modelu objekt- subjekt sa často krát stretávame s nevyjasnením a nevysporiadaným aspektom archaickej primordialistickej koncepcie vzájomnej komunikácie, v rámci ktorej autor tým, že sa snaží zachytiť "reálny" obraz skutočnosti odohrávajúcej sa mu pred očami a skĺzla do oblasti režijnej metodológie. Nabáda objekt aby hral sám seba v izolovanom vákuu (ne) reálneho sveta. *"Túto nezmyselnú a naivnú poznámku som za svoju filmársku a televíznu dokumentaristickú prax počul mnohokrát: "Robte, akoby sme tu neboli ! " Stále ma udivuje samozrejmá, s akou prichádzajúci túto absolútne približnú vetu vyslovujú, i nekritická samozrejmá ich prijatia. Pri hlbšom skúmaní ide hlavne o zaklínajúcu formulu, ktorá ustanovuje pravidlá hry, o definíciu dispoziťu. Takto sú karty rozdane a od teraz hráme podľa vlastných pravidiel, že my sme neviditeľní a vy akože neviete, že sme tu"* (PETRÁŇ 2011: 94). Na strane druhej sa jedná o snahu takto formulovaný status etnografa- filmára včleniť do sociálneho systému študovanej skupiny reprezentujúcej jeho objekt. Konektivita týchto jednotiek vyžaduje dlhodobý proces integrácie a napriek tomu dôjde stále ku kontaktu reprezentačných podôb obidvoch subjektov. Sociálne vzťahy a spôsoby myslenia sú hlboko zakorenené v kultúre a sú vysoko odolné voči zmene. Sú súčasťou komunikačných systémov, piesní, mýtov, kolektívnych spomienok a tradícií, ktoré ich doprevádzajú (MARKOVÁ 2007: 23). Takto zadefinovaný mentálny program je ponúknutý ako variant zhody a akceptácia, z ktorého prieniku následne subjekt čerpať.

Viedenský antropológ Rüdolph Pösch na základe úspechu svojich prvých filmov a stretnutia s Haddonom³⁷ v roku 1903 v Cambridgi natáča na Novej Guinei (1904-1906) a následne v južnej Afrike na púšti Kalahari (1907-1909). Podobne ako jeho predchodcovia i on je vybavený filmovým materiálom a prístrojom pre záznam zvuku, to umožní do budúcnosti skutočnú synchronizáciu. Zábery z tohto neobyčajného materiálu nám pri sledovaní v súčasnosti umožňujú viesť debaty o tom, ako prebiehala etnografická skúsenosť a predovšetkým ako sa vytváral vzťah medzi ním a objektom jeho etnografického záujmu, a to i v opačnom smere (PIAULT 2011: 34). Reflexia z antropologickej pozície, z ktorej autor pristupuje k svojmu objektu štúdia je nesmierne dôležitá. Trvalo však dlhú dobu, počas ktorej sa podpis autora so záverečných alebo úvodných titulkov filmu a jeho hlas z komentárovej stopy, opisujúci svoj film preniesol do samotného filmu. Jay Ruby vo svojom prevratnom článku *Exposing*

³⁷ Alfred Cort Haddon, podniká v roku 1898 výpravu do priestoru medzi Tichým a Indickým oceánom v Torresovej úžine medzi Austráliou a Novou Kaledóniou. Výprava je jedným z medzníkov v symbolických dejinách vizuálnej antropológie, nakoľko tím výskumníkov sem cestuje s kinematografom a inou, v tamjšej dobe, najnovšou záznamovou technikou a aktívne sa ňou v teréne posluhuje, čím vytvára vzácny vizuálny fond.

yourself: Reflexivity, anthropology, and film (1980), opisuje práve príčiny a dôvody toho, prečo antropológia dlho nechcela byť reflexívnou, priznať a zároveň zakomponovať svoju pozíciu do predstavenia procesu výskumu. Problematika v tomto smere mala viaceré príčiny. Film a antropológia sa s týmito výzvami dokázali však pomerne rýchlo vysporiadať, nakoľko si uvedomili, že filmovanie a terénny výskum sa prelínajú, a položili si otázku, prečo by sa nemohla vo filme hneď odraziť pozícia, z ktorej sa filmuje a toho kto filmuje.

III.2. Kognitívne modely a schémy - Interdisciplinárna perspektíva

Warren Buckland z Liverpool John Moores University vo svojej práci *The Cognitive Semiotic of film* (2000) zdôrazňuje a zhrňuje význam skutočnosti, že počas 80. rokov 20. storočia filmové štúdie postupne adoptovali nové metodológie z kultúrnych štúdií a zo sociálnych vied, pričom tie postupne vytlačili špekulatívne myšlienky filmových teórií. Jedná sa o obdobie vedeckých konceptualizácií, obdobie postmodernizmu, ktoré na strane jednej kriticky pristupuje k svojej vedeckej minulosti, prehodnocuje faktické skutočnosti a snaží sa nájsť také prístupy k skúmanému objektu, ktoré by znamenali upustenie od konvenčného formulovania postulátov na základe prežitej skutočnosti a jej následnej objektivizácie a svoj zámer začína smerovať a nazerať cestou k jednotlivcovi a jeho roli, v spoločnosti a danej kultúre. Akademická pozornosť sa naprieč rôznymi disciplínami začína uberať v tzv. kognitívnom smere, ktorá znamená výskum individuálnych a zdieľaných psychologicko- sociálnych systémov. Tento fenomén sa prejavuje naprieč všetkými humanitnými disciplínami, ktoré sa do svojich výskumov snažia aplikovať práve tie nástroje, ktoré by im zaručovali získanie nových poznatkov o ľudskom vedomí a o aspektoch, ktoré vplyvajú na jeho formovanie a správanie.³⁸ Do akej miery sú tieto definitíva reálne sa už od začiatku 60. rokov pokúša prísť *nová etnografia*, a z jej podstaty kryštalizujúce sa kognitívne a symbolické prístupy k antropológii.

Podľa predstaviteľov kognitívnej antropológie znalosť kognitívneho systému, predovšetkým pojmov prostredníctvom, ktorých členovia danej spoločnosti vnímajú a interpretujú realitu, normatívnych prístupov, ktoré im umožňujú adekvátne jednať v štandardných situáciách, dáva možnosť pochopiť a popísať skúmanú spoločnosť a predikovať chovanie jednotlivcov v rámci daného socio- kultúrneho systému (SOUKUP 2005: 516).³⁹

³⁸ Samozrejmosťou je fakt paralelnej existencie iných teoretických smerov, ktoré sa napr. zameriavali na prostredie v ktorom jednotlivec žije a formuje sa.

³⁹ Kognitívny systém zahŕňa široké spektrum poznávacích procesov, v ktorých na jednej strane stojí kontinua percepcie a deskripcie a na strane druhej konceptualizácia a interpretácia javov prírodnej a sociokultúrnej reality (SOUKUP 2005: 518).

Film dokáže kombinovať fakty, udalosti a vzory chovania do istých komplexných kontextov. Tým teda predchádza niektorým disjunkciám. Ak je písaná etnografia kompetentná predložiť obecné tvrdenia a vysvetlenia, filmová etnografia sa sústreďuje na príčinné vzťahy iba v rámci určitého kontextu. Na rozdiel od antropológie, ktorá je lexikálna a pojmová, film sa vyjadruje konštrukciami (BAGDASAROVA 2008: 6).

III.2.1. Model a podstata

Zaujímavý pohľad a výnimočné presné definície prináša český vedec technického zamerania Jaromír Křemen. Vo svojej práci *Modely a systémy* (2007) sa snaží exaktným spôsobom vyartikulovať pojem model a jeho kognitívnu podstatu⁴⁰. Aj keď metodologicky autor postupuje diferentne v porovnaní s humanitnými vedami, tak práve tento rozmer jeho výskumu, poskytuje zaujímavé obohatenie, pre antropológický film a formuláciu mentálneho priestoru, pred a za kamerou tak, ako i to, ako a kde dochádza k formulovaniu jednotlivých schém.

"Model v perspektíve súčasnosti je obecné vo svojej podstate jazykovým systémom, ktorý slúži ako komunikácia schopného záznamu ("pamäte") rozpracovanosti, teda toho, čo už nejakým spôsobom bolo vytvorené, a toho, čo sa prípadne ďalej očakáva, že vytvorené bude. Platí to ako pre výskumníkov poznávajúcich reálny svet a formulujúcich svoj model ako hypotézy o ňom, takisto pre tvorcov prezentujúcich svoje tvorivé predstavy, pocity, prežitky a postoje (KŘEMEN 2007: 13).

Následne k týmto definíciám priradzuje kognitívne schémy, prostredníctvom ktorých formuluje tzv. vnútropsychický kognitívny model, ktorý je postavený práve na racionalite prežitku.⁴¹

Kognitívne (znalostné) modely následne rozdeľuje do dvoch sfér pohľadu na realitu:⁴² (KŘEMEN 2007: 17-18)

A - observačné

B - fenomenologické

⁴⁰ Východiskom preňho je predovšetkým technika a medzistupeň medzi psychológiou a technickými vedami, model tkz. umelej inteligencie.

⁴¹ Hovorí o tkz. znalostnom modele finitnej reprezentácie gnozeologicky infinitnej (poznatkovo - nevyčerpatelnej reality, ktorá je v našom pohľade istým spôsobom obmedzená - vymedzená a zjednodušená (KŘEMEN 2007: 16).

⁴² Z tejto pozície hovoríme o pozícii pohľadu človeka na realitu pred ním; v filmovej teórii na predfilmovaný priestor.

Ad. A: tieto modely nazýva tiež deskriptívnymi alebo ontologickými, rozumie pod nimi modely objektov a situácií získané pozorovaním, čím sa ani tak nemyslí činnosť, ako skôr hľadisko a postoj (relatívne pasívny) človeka - pozorovateľa, ktorý sa obmedzuje na konštatovanie, pričom "pozorovaním" sa rozumie i meranie a výsledný popis.

Ad. B: sú vytvorené z hľadiska človeka - bádateľa, sú to modely javov, chovania alebo modely fungovania. Tento typ modelu popisuje s určitou aproximáciou deje reálneho sveta. Zároveň fenomenologický model obvykle umožňuje javy vysvetľovať, čo sa označuje ako *explanačná účinnosť modelu*, ktorá predvída výskyt a priebeh javov. To sa označuje ako *predikčná účinnosť modelu*.

Technologizáciou nazerania na skúmanú skutočnosť dospievame do pozitivistickej koncepcie antropologických vied, ktorá vo viere exaktnosti vedeckej disciplíny tvrdí, že skúmanú realitu je na základe dôkladného poznania zákonitosti vzťahov medzi konkrétnymi faktami a javmi, možné predikovať chovanie a dej v danej kultúre.

Americký antropológ Robert Lawless (1996: 9) modelom označuje reprezentácie "reálneho sveta". Z týchto premís jednoznačne vyplýva ich aktívna filtračná objektivizácia. *"Všetko čo poznáme prechádza filtrom modelov, ktoré užívame na vnímanie okolitého sveta, nahradzujú nám realitu, ktorú nebude nikdy nikto poznať úplne naisto"* (LAWLESS 1996: 9).

Týmto tvrdením sa film ako médium reprodukcie a interpretácie dostáva do vedeckého očistca, v ktorom je plne legitimizovaná jeho funkčná tvárnosť. Mení sa cieľ i poslanie filmu antropologického, ktorý odzrkadľuje určitý modelový variant, fixovaný v priestore a čase. *"Už (možno) nie je potrebné stanovovať konečnú hranicu, ktorá by označovala existenciu spoločnosti v abstraktom a úplnom realizme modelov, do ktorých by sa nikdy nezmestili ani nestotožnili. Od dneška by sme mali popisovať nekonečnosť dejín ľudstva a jeho spoločnosti a tak dosahovať neustáleho vyrovnávania nástrojov pochopenia a vedenia, trvalého vyrovnávania časových poriadkov a rytmov v rámci žitých priestorov. Prechod k audiovizuálnemu presahuje takú konštrukciu a vytvorenie filmového priestoru k ukotveniu sociálneho pohybu a sociálneho času"* (PIAULT 2011: 59). Filmovať znamená realizovať selekciu a generalizáciu na základe určitej schopnosti, možnosti a zámeru. Na jednej strane teda stoja atribúty technickej dispozície terénneho bádateľa - filmára, jeho vedecký interes, s ktorého predstavou realizuje výskumný program, v určitom metodologickom podchytení, a na strane druhej sa zvýrazňuje kognitívny rámec odrážajúci psychologickú hladinu a všetko to čo má na ňu priamy i nepriamy vplyv. Symbolicky smerujem ku kultúrno - psychologickému determinácii tvorcu, ktorý je nevedome producentom vlastnej kultúrnej reprezentácie, ktorú (stereotypne?) fixuje ako pri samotnej audio-vizuálnej selekcii eko-kultúrnej perspektívy, tak následne pri montáži interpretatívneho produktu- filmu. *"Situácia zachytená zvonku je určujúcim spôsobom subjektivizovaná symbolickým aparátom pozorujúceho - je jazykom, systémom hodnôt, ideológií a kultúrou - takže význam interpretované situácie (v zmysle*

kultúrnej jednotky) predkladaný pozorovateľom môže byť absolútne odlišný od významu pôvodnej kultúrnej entity v rámci pozorovanej skupiny, ako ju chápu jej členovia" (PETRÁŇ 2011: 81). Táto interprečný sterilizácia navzdory svojmu anti-vedeckému podtextu, hlási sa o slovo v antropologickom diskurze s vynovenou stratégiou poznania modulu emic / etic.⁴³ Nielenže využíva vyššie opísanú fixáciu kultúry z pohľadu pozorovaného ale následne ju stavia do interaktívnej konfrontácie s objektom svojho pozorovania, a pri vhodnom metodologickom postupe dokáže maximálne využiť všetky tieto zložky kognitívnych modelov vo svoj prospech (vedecký).

tumenge príklad g.):

Za základný verifikačný akt vizuálnej antropológie, predovšetkým antropologického filmu sa považuje "premiéra", premietnutie už konkrétneho diela v skúmanej kultúre, ktorým ma autor možnosť sledovať kognitívne aspekty filmovej prezentácie a analýzu prezentovaného modelu. Antropologický seriál tumenge si v úvodnej konceptualizácii dal za hlavné kritérium následného rozvíjania deja, jeho permanentnú verifikáciu, aby sa odhalili zaujímavé fenomény, socio-kultúrne procesy, ktorými sa naračne pestuje dej filmu a dotvára imaginárny /kultúrne determinovaný/ scenár.

Druhá časť filmu /tumenge II./ v úvode filmu nabáda⁴⁴ miestnych Rómov k "slávnostnému" prvému premietnutiu filmu v cieľovom priestore filmu - rómskej osade, na okraji dediny. Film sa neprezentuje v priestore zadefinovanom pre filmové premietanie, ako napr. kinosála apod., ale ide priamo k svojmu divákovi - k percipientovi, vo viere, že práve jeho domáce prostredie bude tým, v ktorom daná kultúra - sociálna /etnická/ skupina akceptuje v prirodzenej forme akúkoľvek formu autorovej interpretácie a slobodne bez segregačných limitov prejaví svoj postoj.

Tento finitný model naplánovaný v mysli realizátora, je však tlakom ľudí z danej rómskej komunity podmienený remodelácií a následne je priestor ponúkaný k premietaniu rekonfigurovaný. Rómovia, vedomí si svojej aktuálnej spoločenskej prestíže, ktorú im ich reprezentácia vo filme ponúka, chcú využiť túto možnosť k integračnej ceste do priestorovo významného a symbolického centra obce, v ktorom sa deň pred premiérou samotného filmu koná iná kultúrna udalosť - Stretnutie rodákov Obce Palota, ktorá je symbolicky charakterizovaná ako udalosť pôvodného obyvateľstva /rusínskeho etnika/, ktoré z tohto priestoru, v určitom zmysle vyčleňuje rómsku skupinu. Filmové zábery však poukazujú na presne definované hranice priestoru každej skupiny, ktoré sú kultúrne dané a akceptované oboma

⁴³ Emický model vysvetľuje kultúrne javy z perspektívy a v pojmoch študovanej kultúry. Nie je to však model vytvorený príslušníkmi študovanej kultúry, ale antropológom. Emický model teda nie je antropológom objavený, ale vytvorený. Etický model je vytváraný prostredníctvom kategórií pochádzajúcich z vonkajšku a z perspektívy antropológa (SOUKUP 2009: 101).

⁴⁴ Prostredníctvom filmového plagátu.

skupinami. Do akej miery toto tvrdenie formalizuje tento model, do akej ho štrukturalizuje si netrúfam tvrdiť.

Naratológ a lingvistický antropológ Sol Worth v spolupráci s Johnom Adairom vytvorili projekt, na základe ktorého chceli zistiť práve tieto skutočnosti. Dôslednou precíznosťou vybrali pár príslušníkov (študentov) z kmeňa Navajo, ktorých vzdelali v oblasti kamerovej techniky (16mm) a snímacích techník, tak aby vedeli následne rozanalyzovať, ktoré konkrétne postupy uplatňované pri ich následnom filmovaní boli výsledkom ich edukácie a ktoré v sebe niesli kultúrne kódy ich etnickej skupiny. Potom čo začali tieto konkrétne snímky analyzovať všimli si tzv. prvok chodenie, presúvania, ktorý bol patrný takmer u všetkých Navajo filmujúcich, následne začali ponímať tieto skutočnosti ako fakt, ktorý vychádza z naratológie a mytológie tohto kmeňa.⁴⁵ Autori projektu vychádzali z predpokladu, že sa vo filmoch vytvorených Navajo budú zrkadliť kognitívne modely ich kultúry. V tomto zmysle rezonuje ich výskum so Sapir-Whorfovou hypotézou (SOUKUP 2011: 22).

Očividne sme vyvinuli *Kognitívne fluidum*, ako reakciu na organické novinky založené na permutácií univerzálnych princípov: kontrast, rytmus, baláns (rytmika - rovnováha) a proporcia, ktoré sú simultánne zakódované v našej biológii. Tieto pravidlá prírody nám zároveň ukazujú možnosť poskytnutia určitej metagramatiky a kreatívnych možností bez limitu (STEBBLING 2004: 69).

III.2.2. Psychoanalytický diskurz

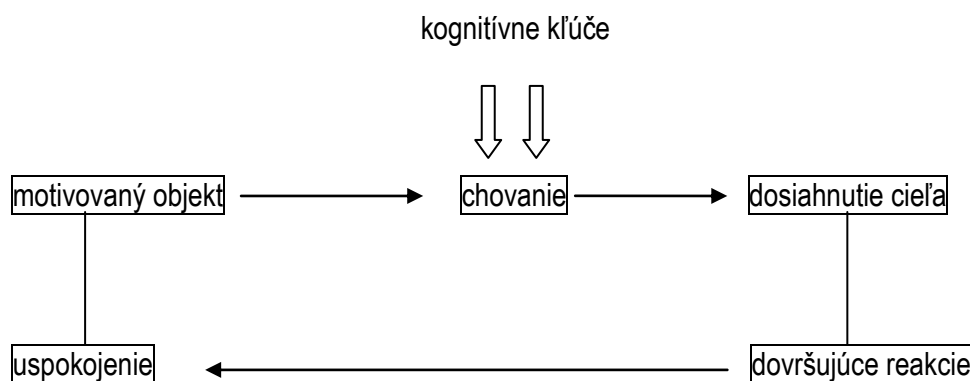
Michael Taussing pod vplyvom Waltera Benjamina dokonca označuje konštrukt *Iného* za prejav tzv. "mimetickej schopnosti" ľudstva: "Mimetická schopnosť označuje vlastnosť kultúr utvárať druhú prirodzenosť, schopnosť kopírovať, napodobovať, vytvárať modely, preskúmať inakosť, zúročovať vzhľad, preniknúť ju a stáť sa Iným (PETRÁŇ 2011: 98).

"Vieme napríklad, že naše vnímanie zelenej farby lístia na stromoch nás v konečnom dôsledku neuistuje, že tie listy sú skutočne zelené. Tento prívlastok je vytvorený cez náš **perceptívny zrakový aparát** (odberajúci konkrétnu časť bieleho pásma), **mozog** (predurčený syntetizovať a interpretovať nadchádzajúce podnety) a takisto **kultúra** (prostredníctvom ktorej vnímame zelenú ako pojem a prideliujeme jej konkrétne rozpoznateľné atribúty). *List je zelený iba vtedy, kedy niekto na neho pozerá*" (OLECHNICKI 2003: 137). Človek môže vidieť rôzne veci. Môže o nich premýšľať rôznymi spôsobmi a vyjadrovať ich jazykom podľa okolností, skúseností, motívov a zámerov. Myslenie je preto za normálnych okolností nie homogénne a monologické, ale antinomické a dialogické. Sme schopní

⁴⁵ Pri čítaní Navajo mýtických príbehov me boli udivení, že u mnoho rozprávačov, samotný aktér častokrát opisuje prechádzania, krajinu, miesto, ktoré míňa a o živote sa zmieňuje len stručne (ADAIR/WORTH 1970: 24).

kombinovať a využívať naše intelektuálne schopnosti mnohopočetnými spôsobmi a naše myšlienky môžeme vyjadrovať rozmanitými štýlmi za použitia slov, gest a symbolov (MARKOVÁ 2007: 152-153).

Kognitívna analýza situácie takisto určuje "subjektívnu pravdepodobnosť", t.j. odhad vyhliadky na dosiahnutie cieľa. Kognitívne procesy v relácii k motivácii sú v tomto zmysle zamerané na voľbu prostriedkov a na očakávaní úspechu príslušného inštrumentálneho chovania. Vzťah motivácie a kognitívnych kľúčov je tak možné vyjadriť nasledujúcim spôsobom:



(NÁKONEČNÝ 1997: 17-18)⁴⁶

Takto formulovaný proces, ktorý ilustruje priebeh interakcie medzi snahou subjektu a chovaním objektu, vykresľuje cyklický charakter, modelovú variantu určitej hry, z psychologického hľadiska a domnievam sa veľmi názorne. Etnograf (s cieľom realizovať vizuálnu etnografiu, vyprodukovať etnografický film) vstupuje do komunikatívneho procesu s týmto jasne formulovaným cieľom a využíva určité kontextuálne podmienky prostredia, do ktorého prichádza spolu s definovaním a vykreslením svojho statusu ako objektu, využíva *kognitívne kľúče*, čím indukuje určitý stav - chovanie v komunite, chovanie individuálneho charakteru, ktoré kognitívne pripraví schému vedúcu k *dosiahnutiu cieľa*, prostredníctvom rôznych modelov sa teda realizuje určitá recepčná platforma, v závere ktorej sa celý proces cyklicky vracia k objektu, ktorý prehodnocuje celý proces, analyzuje ho a zároveň mu z neho vyplývajú určité záväzky voči celému procesu, nakoľko sa stáva jeho súčasťou, preto i samotný autor tohto schematického procesu, významný český psychológ Milan Náconečný (1997:21) zapája možnosť individuálnej reflexie ako výrazný moment celého priebehu takto definovanej kognitívnej scény:

⁴⁶ Takto formulované schéma je však určitým zjednodušením, pretože ako už bolo naznačené, dôležitým činiteľom chovania je i reflexia jeho možných dôsledkov z hľadiska individuálneho systému hodnôt, resp. morálneho profilu jedinca (NÁKONEČNÝ 1996: 18).

"Každá situácia, do ktorej jedinec vstupuje, však má predovšetkým preňho určitý zmysel (subjektívny význam), a tým ho nabáda k určitému jednaniu (zaujatíu vzťahu). Zreteľne štruktúrovanú situáciu vytvára napr. jasne formulovaný príkaz nariadeného, menej štruktúrované nejasne formulované pranie druhej osoby. Situácia vyvoláva u jedinca viac či menej intenzívne emočné reakcie, alebo uňho nemajú žiadnu emočnú odozvu a prezentuje sa mu určitými kognitívnymi kľúčmi, ktoré mu umožňujú interpretovať ich význam a prispôbiť im tak svoje chovanie."

III.2.3. Autoreflexia poznania a reprezentácie

Sebaprezentácia jedinca umožňuje odhaliť väčší, či menší podiel seba samého, byť úprimným, či obozretným, emocionálnym, či odmeraným, zvedavým, či zdržanlivým, a to v súlade s tým, ako sa interakcia postupne vyvíja. Sebaprezentácia nie je ani tak osvojenou maskou, ako skôr pružným adaptačným systémom (NICHOLS 2010: 24). Akákoľvek situačná adaptácia je podmienená kognitívne a korigovaná interakčne. V určitom momente je možné aby sa jedinec adaptoval viackrát v rozličnom móde v závislosti od toho ako sa menia podmienky a možnosti vzájomnej komunikácie.

Spoločnosť si utvára svoj obraz, zobrazovanie funguje v psychologickvej rovine ako utváranie ideálnej figúry Dvojníka i ako ustanovenie diferencie, diferencujúceho princípu medzi spoločenskou realitou a ideologicky zaťažením obrazom. Film funguje v rovine ustanovovania spoločenských noriem a sociálneho a ideologického sebaopotvrdenia i v rovine spochybnenia a dekonštrukcie ideologických stereotypov (PETRÁŇ 2011: 97). Ivana Marková (2007: 163) sa pri reprezentačných otázkach ľudského vedomia pridrižiava francúzskeho významu reprezentácie a hovorí o *"myšlienkach v pohybe"*.

Sociálne reprezentácie sú dynamické a otvorené fenomény a koncept sociálnych reprezentácií je formovaný a transformovaný spolu s transformáciou teórie (MARKOVÁ 2007: 163). Je preto zložité a náročné na rôznych úrovniach deklarovať významovosť tohto subjektu⁴⁷. Z tejto perspektívy je ale možné adaptovať tieto zložky mentálnej úrovne do akejkoľvek perspektívy, v ktorom môže daná jednotka hrať určitú (významnú) rolu. Vizualná antropológia sa zaoberá predovšetkým jej fixáciou vo vizualizačnom médiu. Do akej miery sa (ne)formálna mentálna reprezentácia formuje a prenáša vizualizačným transferom na médium záznamu je otázkou, situácie, okamihu, podnetu, komunikačných a kontextových podmienok. V nasledujúcej pasáži sa pokúsím ozrejmiť problematiku jednotky, ktorá v tomto procesy *myslí*.

Kolektívne reprezentácie, napríklad predstavy, postoje, symboly a koncepty, vyrastajú priamo zo sociálnych štruktúr. Zahrňujú všetky sociálne produkované fenomény, ktoré cirkulujú a sú zdeliteľné

⁴⁷ Určitá asociácia s pojmom kultúra, ktorý ako dynamická jednotka nemá pevné definície a sú predovšetkým časovo determinované.

spoločnosťou ako sú náboženstvo, mýty, veda a jazyk. Kolektívne reprezentácie sú fakty a formujú sociálnu skutočnosť takým istým spôsobom, ako fyzikálne fakty formujú fyzikálnu skutočnosť. takéto fakty sú jednotlivcovi vonkajšie a neprispieva k ich formovaniu. Naopak vytvárajú na jedinca vysoký tlak. Jedinici tomuto tlaku podliehajú, internalizujú ich a tak zachovávajú sociálne formy jednania, myslenia a cítenia. Kolektívne reprezentácie stoja nad individuálnymi a majú schopnosť generovať nové reprezentácie (MARKOVÁ 2007: 167). "Filmy nevyjadrujú ani tak jasné kréda, ako skôr psychologické sklony, hlboké vrstvy kolektívnej mentality, ktorá leží pod úrovňou vedomia (KRACAUER 1947: 11; cit. podľa CASETTI 2008 :149).

Plicka (po vzore maliarov slovenskej moderny) vytvoril a prezentoval model prirodzenej krásy, s dôrazom na ženskú krásu (keďže zdraví mladí muži odišli za prácou do Ameriky) - od dievčat cez ženy v čepcoch až po zbrázdené tváre starien (FILOVÁ 2008: 127). Vytvorenie určitého modelu však nemusí vždy odraziť intencie publika, resp. ľudí, ktorým je film prezentovaný a už vôbec nemusí korešpondovať s predstavami o vizuálnej reprezentácii aktérov filmu. Do istej miery hrá v tomto vzťahu určitá možnosť využitia role autority, ktorou môže byť film nasiaknutý. *Oproti písanej etnografii, dokumentárne mediálne projekty sú často kolaboráciami a kolaboranti nie vždy berú v úvahu a kladú si za cieľ produkovať "pre publikum"* (DORNFELD 1992: 98). Samotný autor tejto myšlienky zažíval mnohé peripetie pri vlastných projektoch, kedy jeho finálne filmové predstavenia neboli vždy v zhode so sebareprezentáciou aktérov, alebo konkrétnej idej, ktorú zdieľala skupina aktérov. Vizuálna antropológia si všíma tieto skutočnosti, pretože práve vďaka nim je možné odzrkadliť mnohé skryté kultúrne modely, spôsoby myslenia či špecifické vzory chovania.

III.2.4. Femomén priestoru - definícia hraníc intímneho a verejného priestoru

Konštelácia perspektívy a úrovne vo filme je nesmierne zložitá a viac vrstvá - segmentárna. Priestor, ako primárna platforma kultúrnej geografie sa pomerne zložito aplikovaná na rovinu filmového obrazu. Pre predfilmovanú skutočnosť, jej usporiadanie a interpretáciu v obraze, je však veľmi dôležité zohľadniť tento aspekt, ktorý odzrkadľuje aktuálny rozsah vnímania vzťahu filmu k skutočnosti.

I v tomto smere je badateľný značný vývoj budovania stupňa tohto pohľadu. Od štúdia plátna, ako filmového priestoru z dielne Jána Mukašovského až po samotnú Lotmanovu nadčasovú ideu hĺbku záberu (LOTMAN 2008: 99).

"V tom zmysle je pre súčasný film predsa len najvýznamnejšia tzv. hĺbková stavba záberu. Tým, že predstavuje spojenie detailu na "predscéne" záberu a celku v jeho hĺbke, vytvára filmový svet, ktorý prelamuje "principiálnu" plochosť plátna a tvorí podstatne rafinovanejší systém izomorfizmu: trojrozmerný, neohraničený a mnohofaktorový svet reality sa javí izomorfným plochému a ohraničenému

svetu plátina" (LOTMAN 2008: 100).⁴⁸ Najdôležitejšie je pri samotnom snímaní reality jej aktuálna scéna. Kameraman je interaktívny divák reality. Snímať skutočnosť so sebou prináša niekoľko zásadných otázok, s ktorými sa musí antropológ pri realizácii projektu momentálne vysporiadať. Objektív kamerovej techniky je určité médium, ktorého identita je porovnateľná s okom človeka (diváka). Zhoda pohľadu diváka s pohľadom kamery je tak analyzovaná v nasledujúcich súvislostiach: (HANÁKOVÁ ed. 2008: 102)

1. identifikácia sa s kamerou na najnižšej úrovni poskytuje divákovi možnosť nazerať a chápať zobrazený svet a identifikovať sa s ním;
2. zároveň mu však dáva možnosť skúsiť i možnosť ústredného, privilegovaného pohľadu, ktorý je zdanlivo neviditeľný, oslobodený od času a telesnosti;
3. potenciálne v ňom vyvoláva pocit epistemologickej povahy;

Dichotómia vzťahu verejný/intímne zdá sa byť silno variabilná a relatívna, predovšetkým v žiadnom prípade nie absolútna a ohraničená. Hranice medzi konkrétnymi stupňami "prístupu" k študovanej skupine a k jej konkrétnym činnostiam sú definované časom a dištancou, mierou priblíženia sa k prieniku subjektu a objektu. Preto je náročné metodologicky ustáliť tento problém. S podobným názorom prichádza poľský antropológ Krzysztof Olechnicki (2003: 206): *"Ako je vidieť celý ten problém sa netýka metodológie (príjajmenšom mojím zdaním), ale predovšetkým otázok týkajúcich sa etiky, ktoré nikdy nie sú ľahké a jednoznačné, hlavne vtedy ak uznáme, že podliehajú kultúrnej relativizácii."*

Kedy je možné rozoznať takto kultúrne definovaný priestor je doposiaľ nevyriešenou otázkou terénnej metodológie, ktoré v tomto bode plne závisí od kompetencií, ktoré bádateľ počas svojho štúdia dotýčajú kultúry získava, a na základe ktorých sa nimi môže počas výskumu aktívne riadiť a tým pádom rôznymi smermi posúvať hranice "vizualizácie intímnosti"⁴⁹

⁴⁸ LOTMAN vo svojej myšlienke v podstate predpovedá to, čo sa v aktuálnom obrazovej dispozícii javí a konštruje ako méta, či smer vývoja, digitálnej zobrazovacej techniky - technológie 3D (trojdimenzionálneho obrazu), ktorá sa na začiatku nového desaťročia 21. storočia začína domestikovať v televíznej a teda fikčnej filmovej technológii.

⁴⁹ Intímnosť je v tomto smere vnímaná ako stupeň tabuizácie - ukrývania niečoho, čo pre danú kultúrnu entity nesie symbolické prvky "vyššej" vážnosti.

tumenge príklad h.):

Vzťah filmovanej rómskej kultúry priamo vo vnútri jej osadenstva - rómskej osady, prinášal presne definované väzby medzi intímny a kultúrnym, ktoré boli určitým performatívnym modelom prezentované, tak aby bolo opticky poznateľné a strategicky čo najrýchlejšie rozpoznateľné. V tomto smere, sa odohrával po príchode štábu na miesto stále takmer ten istý scenár, model správania celej komunity. Najvhodnejším nástrojom ako sa vysporiadať s týmto priam ľudovým divadlom, bolo akceptovať ho v plnom rozsahu.⁵⁰ Pri našom príchode do osady sa pred obytnými budovami zhromaždilo osadenstvo, s cieľom získať akékoľvek informácie od nás čo je nové a tým pádom spoločensky intronizovať našu opätovnú účasť v ich priestore. Na tomto priestranstve nám boli všetci ochotní odprezentovať všetko, čo si mysleli, že pre natáčanie potrebujeme. Prvotná idea nášho komplexného prístupu ku kultúre bola pre nich v tomto smere určujúca, teda skupinovo reprezentujúca - **stereotypizujúca**. Verejné performovanie ľudí na tomto - definujeme ho verejnom priestore - bolo prirodzené, samozrejme autoritatívne (vajdom) povolené. Po tomto predstavení sa celé osadenstvo (mimo detí) schovali vo svojich domových bunkách, čím dali najavo ukončenie úvodného "predstavenia". Po ďalšom príchode ku komunite sa skupina rozložila a prístupovo obmedzila na konkrétne jednotky, ktoré dávali najavo svoju akceptáciu s našou účasťou na "zázname ich života" - pootvorenými dverami (aj v zimnom období!). Tento symbolicky akt je verifikovaný výpoveďou jednej z protagonistiek v 3. časti seriálu: "Chodte sa pozrieť aj k nej, tam môžete ísť, má otvorené dvere." Domnieva sa, že tento hraničný predel medzi priestormi sa vo viacerých kultúrnych fenoménoch reprezentuje podobne, a teda je jedným z kultúrnych (univerzálnych?) prejavov, ktorý zároveň poskytuje návod nato, ako sa orientovať pri ďalšom snímaní konkrétnych akcií a činnosti v kultúre. Jedným z takýchto sprievodných aktov tohto krytého (intímneho) priestoru je jedlo a jeho konzumácia, ktorá je opätovne skrývaná a predstavuje prvok, ktorý sa snaží komunita maximálne zastierať, odkladať. "Miestami mi bolo až nepríjemné zotrávať na mieste, v ktorom sa viedol príjemný rozhovor, no rodina odkladala obed, aby sa ním nemusela reprezentovať. Samozrejme ma mohla ponúknuť (bolo to ešte v úvodných obdobiach filmovania), no rozdiel a spoločenský status a naše diferentné pozície v nej, z pohľadu dotýčnej hostiteľky, boli tak silnou prekážkou pre ňu, že sa neodhodlala ani len spýtať, či nás môže ponúknuť. - **Aj by som vám veľmi rada dala vtedy najesť, ale hanbila som sa.**" (pred kamerou)

⁵⁰ V tomto príklade vynechávam terénne filmovanie, kedy som pristupoval do komunity sám, individuálne, a teda hranice povoleného prístupu sa definovali v inom smere.

sekvencie 3. - 007



Pohyb a orientácia v teréne s filmovým náradím, prostredníctvom ktorého chce autor zachytiť život danej kultúry je limitovaná nielen jeho subjektivizáciou výberu záberu a scény ale takisto etickými limitmi prístupu k objektu. Pýtať sa za každým, či je možné nafilmovať to a tamto, je nielenže nepraktické ale domnievam sa i otravné. Či stačí prvotné povolenie k snímaniu v dlhodobejšej perspektíve je diskutabilné, no predovšetkým je možné korigovať ho na základe schopnosti čím skôr zdefinovať konkrétne etické limity priestorov. Piault (2011: 60) hovorí o interaktívnom priestore, v ktorom sa nachádzajú a takisto prejavujú najrôznejší partneri viac či menej dobrovoľní a nie sú to objekty alebo subjekty, ale sledujúci a sledovaní.

IV. Záver a zhodnotenie /slovenská verzia/

Hypotetický potenciál, vyslovený v úvode, odkazujúci k synkretickému interdisciplinárnemu prístupu k skúmanému objektu prostredníctvom vizuálnych metód a filmu ako analytického nástroja, ukázal sa v priebehu riešenia celej štúdie ako prospešný a hodnotný, predovšetkým v samotnom filmovom diele, v antropologickom filmovom seriáli. Text, ako analytická zložka práce vychádzala predovšetkým z určitej výberovej syntézy prací mnohých autorov, a preto sa nedokázala vymaniť z konvenčných prístupov, no na druhej strane sa ich pokúsila verifikovať a v niektorých smeroch prehodnotiť. Považujem teda cieľ, ktorý som si v úvode postavil, ako splnený, no zotrávajúci v niektorých konštruktivistických tézach. Domnieval som sa, že film ako samotné médium, môže byť dekonštrukciou zobrazovacích stereotypov, a samotná audiovizuálna skladba filmu, môže byť interpretovaná prostredníctvom svojich zložiek, teda obrazu a zvuku, a teda film som vnímal ako jednotkovú prezentáciu určitých interaktívnych modelov (viď *tumenge II.*) Táto úvaha, sa však z dôvodu určitej filmovej predispozície, vrátila späť k naratologickému modelu - rozprávaniu. Autor teda stále prostredníctvom filmu interpretuje v montáži scén zažitú skúsenosť, a preto je film neustále konštrukciou toho, čo chce autor prostredníctvom obrazu povedať. Antropologický seriál, v úvode postavený ako modelový variant vysporiadania sa s týmto subjektívnym problémom, ho postavila v legitímnu pozíciu, v ktorej prostredníctvom reflexie vzájomnej interakcie objektu a subjektu, dochádza k reprezentácií postupu, uvažovania, zachyteného v jednotlivých častiach seriálu. Samotná filmová séria v tomto vedeckom diskurze hrá významnú rolu, pretože je nielen určitým výstupom z terénneho etnografického výskumu, ale zároveň potvrdzuje svoju nástrojovú funkčnosť, prostredníctvom ktorej autor realizuje samotnú prácu vo svojom výskumnom projekte. Z druhej perspektívy sa sériove natáčanie elegantne vysporadúva s dlhodobým prístupom k skúmanému objektu a dovoľm si tvrdiť, že do istej miery týmto variantom kompenzuje niektoré nedostatky, ktoré som vytkol napr. filmom časozberného charakteru.

Mám nádej, že tento postup, ktorý som si pri výskume v rómskej osade v Palote zvolil, dokázal tieto moje stanoviská aspoň v určitej miere potvrdiť, a práve vďaka tejto vizuálnej metodológii využívanéj v teréne je samotná filmová antropologická séria *tumenge* adekvátnou formou výstupu a procesom, ktorý by bolo možné z objektívnych hľadísk radiť k vizuálnej etnografii ako jej analytickú štúdiu. Už v úvode som avizoval, že *tumenge* nevnímam ako prílohu tejto práce, ani ako subkapitulu. Film je konkrétnou štúdiou o interetnických vzťahoch v obci Palota s väčším dôrazom na socio-kultúrnu pozíciu rómskej osady, jej obyvateľov, ich individuálnych rolí a pozícií, a zároveň o tom, aké implikácie prináša etnografický záujem o tieto skutočnosti, ako sa mení status výskumníka v teréne, a zároveň je o hľadaní korektných foriem záznamu všetkých týchto reálií.

V. Resumé /english version/

The aim expressed in the introduction, namely approaching the studied subject from an interdisciplinary point of view, together with the help of visual methods and film as an analytical instrument, has proved throughout the process of conducting the research to be a reasonable and convenient one. This applies particularly to the anthropological film series itself. Text as an analytical part of the thesis has grown from the selective synthesis of the relevant works of many diverse authors, which as a result could give a somewhat conventional impression, yet on the other side, the author has often tried to verify or even reassess and redefine those generally accepted views and ideas at some points. Therefore, I consider the aim of the thesis to be achieved, yet dwelling on some constructivistic theses. I supposed that film as an individual medium can deconstruct the present stereotypes, and the audiovisual contents of the film itself can be interpreted through its elements – picture and sound, and therefore, I perceived the film as a homogeneous presentation of certain interactive models (see *tumenge II.*). However, this presumption has because of certain film predisposition come back to the model of epic proportions – narration. The author is therefore by means of film constantly interpreting an authentic experience and thus the film is always construction of what the author wanted to express with the help of picture. The anthropological series, presented in the introduction as a model variant of dealing with this highly subjective problem, has given it a legitimate position, in which by means of the mutual interaction of subject and object, representation of development and reflection is throughout the parts of the film gradually evident. The film series plays a significant role in this research discourse because not only is it a result of the authentic ethnographic research, but also it confirms its instrumental functionality, by means of which, the author conducts the tasks in his project. Looking at it from a different perspective, serial filmmaking seems to be elegant way in giving about with some problematics related with "timecollecting" films (documentaries).

I hope that the method I chose in my research of a Roma settlement in Palota has managed to confirm my views expressed in the thesis at least partly. Thanks to the visual methodology used in this project, the anthropological series *tumenge* represents an adequate form of output and at the same time a process, which could be considered its analytical study and thus a part of visual ethnography. As I mentioned in the Introduction, I perceive *tumenge* neither as an attachment nor as a subordinate section of this thesis. The film is a concrete study of the interethnic relations in the village of Palota, with a specific focus on socio-cultural position of the Roma settlement, its members and their individual roles. Also, its an attempt to point out how an ethnographic interest in these facts is formed, how the role of a researcher changes in the real live situation out there and also about searching concrete forms of recording the life and customs of the particular area.

VI. Použitá literatúra

- ADAIR, J. / WORTH, S. (1970): *Navajo filmmakers*. American Anthropologist, 72, (1): 9-34
«<http://www.jstor.org/stable/670752>» [05.04.2011]
- BAGDASAROVA, J. (2008): *O antropologické zkušenosti a filmové skutečnosti*. DOK.REVUE, (19-20): 6; «http://www.dokument-festival.cz/files/zk_news_102_2370_8b54c1ef.pdf» [14.07.2011]
- BLAŽEK, V. / TRNKA, R. eds. (2009): *Lidský obličej: vnímání tváře z pohledu kognitivních behaviorálních a sociálních věd*. Praha: Nakladatelství Karolinum
- BOWIE, F. (2008): *Antropologie náboženství*. Praha: Portál
- BUCKLAND, W. (2000): *The cognitive semiotics of film*. Cambridge: Cambridge University Press
- BYSTRICKÝ, J. / MUCHA, I. (2007): *K filosofii médií*. Praha: Vydavatelství 999 - Jaroslav Samek
- CASETTI, F. (2008): *Filmové teórie 1945 - 1990*. Praha: AMU
- CIEL, M. (1992): *Film, ilúzia a akcia*. Bratislava: Slovenský filmový ústav
- COPANS, J. (2001): *Základy antropologie a etnológie*. Praha: Portál
- DELEUZE, G. (2006): *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv
- DORNFELD, B. (1992): *Representation and authority in ethnographic film / video: reception*. Ethnomusicology, 36, (1): 95-98
«<http://www.jstor.org/stable/852087>» [13.11.2010]
- DROZDOWICZ, J. (2009): *Symbole w działaniu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM
- ECO, U. (2009): *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo
- FILOVÁ, E. (2008): *Eros pod závojom - božtek cez šatku*. In: M. Kaňuch, ed.: *Interpretácia a film*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov. Str. 119-128
- FORET, M. / RUSNÁK, J. eds. (2008): *O interpretaci vizuálního textu*. Média a text, Vol. 2, (1): 36-49
«http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Bocak1/pdf_doc/foret.pdf» [14.11.2010]
- GAUTHIER, G. (2004): *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU - MFDF Jihlava

- GRIMSHAW, A. (2011): *Modernistův okamžik 1895-1945*. In: D. Čeňek / T. Porybná (eds.): *Vizuální antropologie - kultura žitá a viděná*. Praha: Pavel Mervart. Str. 69-94
- HANÁKOVÁ, P. ed. (2008): *Výzva perspektívy. Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha: Academia
- HARDY, F. (1967): *John Grierson - teoretik a organizátor dokumentarizmu*. In: O vývojových a estetických problémech dokumentárního filmu. Praha: SPN. Str. 5
- HOCKINGS, P. ed. (1995): *Principles of visual anthropology*. New York: Mouton de Gruyter
- CHATMAN, S. (2008): *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: HOST
- KRACAUER, S. (1947): *From Caligari to Hitler*. Princeton: Princeton University Press
- KŘEMEN, J. (2007): *Modely a systémy*. Praha: Academia
- KŮST, F. (2007): Estetická role nových médií. In: M. Filipová, M. Rampley, eds.: *Možnosti vizuálních studií: Obrazy - texty - interpretace*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu: Barrister & Principal. Str. 111-135
- LAWLESS, R. (1996): *Co je to kultura*. Praha: Votobia
- LANGEROVÁ, V. (2007): *Etnografický film: cui bono*. In: KINO IKON: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze. Bratislava: VŠMU, Vol.11, (2): 182-195
- LOIZOS, P. (1993): *Innovation in ethnographic film: from innocence to self - consciousness; 1955-1985*. Chicago: The University of Chicago Press
- LOTMAN, J. M. (2008): *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav
- MACDOUGALL, D. (1998): *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press
- MARKOVÁ, I. (2007): *Dialogičnosť a sociálna reprezentácia: dynamika mysli*. Praha: Academia
- MICHALOVIČ, P. / ZUSKA, V. (2008): *Umenie a interpretácia: Eco vs Eco*. In: M. Kaňuch, ed.: *Interpretácia a film*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov. Str. 11-19
- MIŠÍKOVÁ, K. (2008): *Analýza kontra interpretácia ?* In: M. Kaňuch, ed.: *Interpretácia a film*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov. Str. 40-48

- MOJŽIŠOVÁ, Z. (2008): *U nás doma. Rómovia v slovenskom filme*. In: M. Kaňuch, ed.: *Interpretácia a film*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov. Str. 55-63
- MONACO, J. (2004): *Jak čist film*. Praha: Albatros
- MUKAŘOVSKÝ, J. (2007): *Studie II*. Brno: HOST
- NÁKONEČNÝ, M. (1997): *Motivace lidského chování*. Praha: Academia
- NICHOLS, B. (2010): *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU a JSAF
- OLECHNICKI, K. (2003): *Antropologia obrazu*. Warszawa: Oficyna naukowa
- PAVELKA, J./ RUSNÁK, J. eds. (2008): *Možnosti a limity sémiotické a naratologické analýzy jako nástrojů interpretace*. Média a text, Vol. 2, (1): 158-171
«http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Bocak1/pdf_doc/pavelka.pdf» [14.05.2011]
- PINK, S. (2009): *Etnografia wizualna: Obrazy, media a przedstawienie w badaniach*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
- PETRÁŇ, T. (2011): *Ecce Homo: Esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice
- PIAULT, H.M. (2011): *Audiovizuální vyrovnání aneb za mimotextovou antropologii*. In: D. Čeňek / T. Porybná (eds.): *Vizuální antropologie - kultura žitá a viděná*. Praha: Pavel Mervart. Str. 25-67
- PLANTINGA, C. (2007): *Hlas a autorita*. In: KINO IKON: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze. Bratislava: VŠMU, Vol.11, (2): 5-25
- PORYBNÁ, T./ ČENĚK, D. eds. (2011): *Vizuální antropologie - kultura žitá a viděná*. Praha: Pavel Mervart
- RUBY, J. (1975): *Is an ethnographic film a filmic ethnography ?*, *Studies in the anthropology of Visual Communication*, Vol.2, (2): 104-111
«<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/is.html>» [15.05.2011]
- RUBY, J. (1980): *Exposing yourself: reflexivity, anthropology and film*. *Semiotica*, 3, (1-2): 153-179
«<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/exposing.html>» [15.05.2011]
- RUBY, J. / LEVINSON, D. / EMBER, M. eds. (1996): *Visual anthropology*. *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, Vol. 4: 1345-1351
«<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/cultanthro.html>» [15.05.2011]

- SLIVKA, M. (1999): *Karol Plicka: Básnik Obrazu*. Bratislava: FOTOFO
- SOUKUP, M. (2009): *Základy kulturní antropologie*. Praha: Akademie veřejné správy o.p.s
- SOUKUP, M. (2011): *Vizuální antropologie: vznik, vývoj a milníky*. In: D. Čeňek / T. Porybná (eds.): *Vizuální antropologie - kultura žitá a viděná*. Praha: Pavel Mervart. Str. 15-24
- SOUKUP, V. (2005): *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum
- SZTOMPKA, P. (2007): *Vizuální sociologie: fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: Slon
- STEBLING, P.D. (2004): *A Universal grammar for visual composition?*. Leonardo, 37, (1): 63-70
«<http://www.jstor.org/stable/1577576>» [06.05.2011]
- TITON, J.T. (1992): *Representation an authority in ethnographic film / video: production*.
Ethnomusicology, 36, (1): 89-94
«<http://www.jstor.org/stable/852086>» [13.5.2011]
- TRNKOVÁ, P. (2007): *Fotografie po dějinách umělecké fotografie*. In: M. Filipová, M. Rampley, eds.: *Možnosti vizuálních studií: Obrazy - texty - interpretace*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu: Barrister & Principal. Str. 93-111
- WEINBERGER, E. (2011): *Lidé od kamery*. In: D. Čeňek / T. Porybná (eds.): *Vizuální antropologie - kultura žitá a viděná*. Praha: Pavel Mervart. Str. 219-252

VII. Zoznam citovaných filmov

- (1.) *Nanuk - člověk primitivní* /Robert Flaherty, Nanook of the North, 1922/
- (2.) *Zem Spieva* /Karel Plicka, Zem Spieva, 1933/
- (3.) *Šialení majstri* /Jean Rouch, Les Maitres fous, 1955/
- (4.) *Les slasti* /Robert Gardner, Forest of Bliss, 1985/
- (5.) *Lovci* /John Marschall, The Hunters, 1957/
- (6.) *Hranica* /Jaroslav Vojtek, Hranica, 2009/
- (7.) *Deti vetra* /Martin Slivka, Deti vetra, 1990/
- (8.) *Soňa a jej rodina* /Daniela Rusnoková, Soňa a jej rodina, 2007/
- (9.) *O topanki* /Rozália Kohoutová, O topanki, 2007/
- (10.) *Iné svety - Made in Šariš* /Marko Škop, Iné svety - Made in Šariš, 2006/
- (11.) *Tenká modrá línia* /Errol Morris, The Thin Blue Line, 1988/
- (12.) *Byť a mať* /Nicolass Philibert, Etre et Anoir, 2002/
- (13.) *Nesvatbov* /Erika Hníková, Nesvatbov, 2010/
- (14.) *Osadné* /Marko Škop, Osadné, 2009/
- (15.) *Obrady a oslavy u kmeňa Bororo* /Thomas Reise, Rituaes e Festas Borôro, 1916/

VIII. Výberové internetové odkazy:

- **DOC-AIR: dokumentárne filmy:** «<http://www.docuinter.net/en/index.php>» [05.05.2011]
- **IDF: Inštitút dokumentárneho filmu:** «<http://sys.docuinter.net/cz/index.php>» [05.05.2011]
- **Visual Anthropology:** «<http://www.visualanthropology.net/>» [05.05.2011]
- **Visual Anthropology Review:** «<http://people.virginia.edu/~ds8s/VAR/>» [05.05.2011]
- **Society fo visual anthropology:** «<http://societyforvisualanthropology.org/>» [05.05.2011]
- **Visual Sociology:** «<http://www.visualsociology.org/>» [05.05.2011]
- **The home page of Jay Ruby:** «<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/>» [05.05.2011]

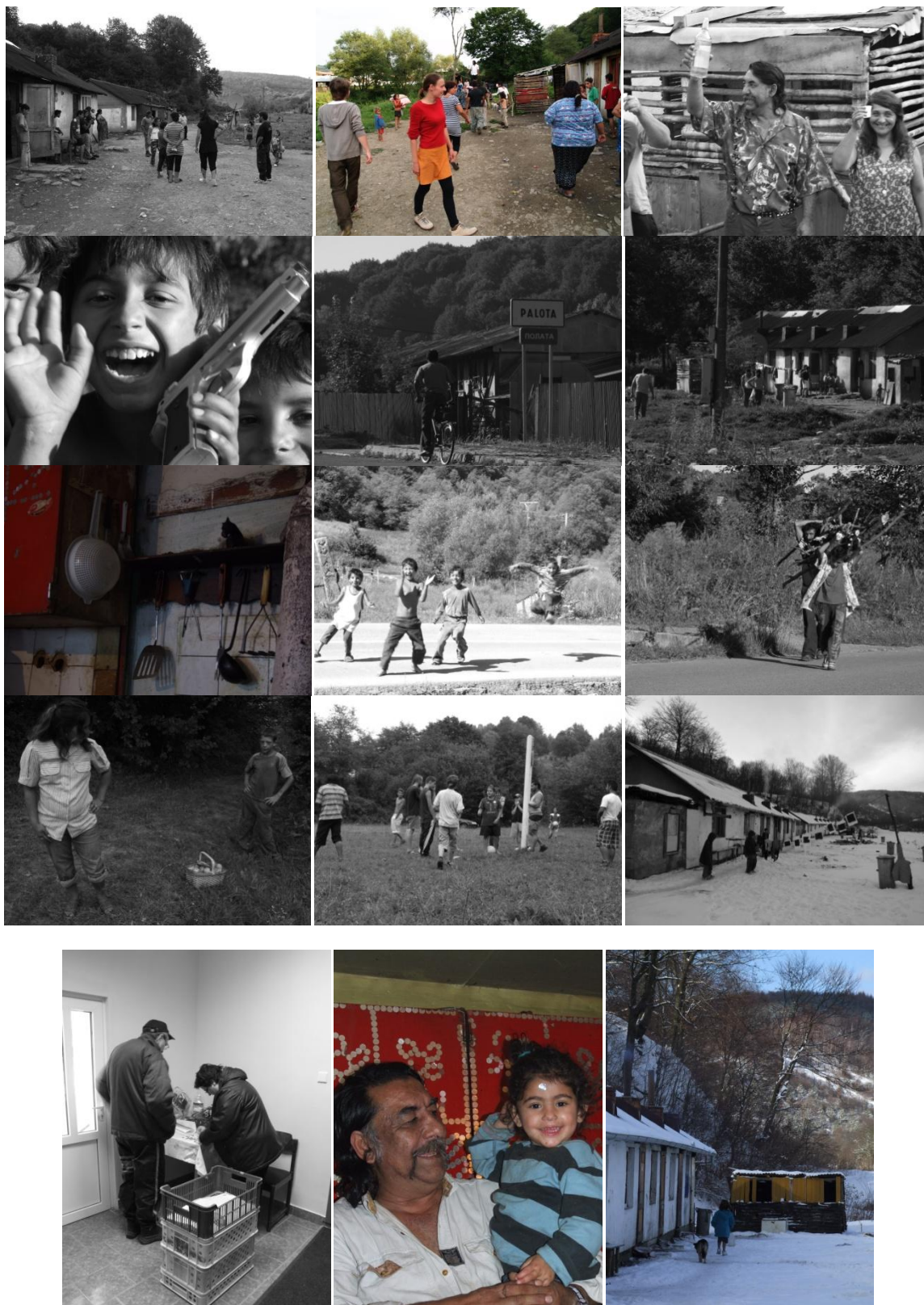
IX. Interné prílohy

IX.1. PHOTO INDEX A. - výberové obrazové sekvencie zo seriálu



IX.2. PHOTO INDEX B. - fotografie z realizácie natáčania projektu tumenge*





*Autorkou fotografickej časti projektu je z prevažnej väčšiny etnologička Mgr. Magdalena Koháková;

- fotografie indexu B sú sprievodným prierezom natáčania antropologického seriálu **tumenge** medzi rokmi 2009-2011